KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XVIII

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1920

Digitized by Google

(RECAP)

113
v. 18
K 91

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

DES ACHTZEHNTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1919—1920

Seite

AUFSÄTZE

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Hans Thoma, zu seinem achtzigsten Geburtstag 8
André, Albert: Renoir 473
Auktionsnachrichten 241, 467, 507, 549
Beer-Walbrunn, Ida: Trübner und seine Beziehungen zu Leibl und Schuch 489
Behrendt, Walter Curt: Zur Tagung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart 90
— Der Aufbau einer kriegszerstörten Stadt in Ostpreußen 301
Bode, Wilhelm von: Die Not der geistigen Arbeiter im Gebiet der Kunstforschung 297
Bulle, Heinrich: Zweckform, Werkform, Kunstform. Eine Studie zur antiken Keramik 73, 124
Chroniknotizen . 179, 243, 286, 340, 386, 465, 513, 550
Cohn, William: Vom Wesen der indischen Bildnerei 200
Deutscher Museumsbund 546
Eberlein, Kurt Karl: Hans Thoma, zu seinem achtzigsten Geburtstag 15
— Georg Friedrich Kersting 323
Falke, Otto von: Heimatlose Porzellanfiguren . . 154
— Meißener Tierplastik 373
Fechheimer, Hedwig: Eine ägyptische Statuette im Berliner Museum 171
Foerster, Karl: Neues Blühen in deutschen Gärten 393
Friedländer, M. J.: Slevogts Zauberflöte 196
Glaser, Curt: Zu Thomas Landschaftszeichnungen 23
— Die neue Graphik 53
— Edgar Degas als Graphiker 520
Hartlaub, G. F.: Die nordische Malerei in der Galerie zu Gotenburg 160
Hilberseimer, Ludwig: Amerikanische Architektur 537
Hildebrand, Adolf von: Über Museen und Ausstellungsanlagen 281
Künstleranekdoten 96, 142, 188, 244, 346, 470, 514, 554
Mahlberg, Paul: Zur Farbe 286
Mayer, August L.: Einige unveröffentlichte Gemälde von El Greco 262
Menzeliana 470
Oldenbourg, Rudolf: Genelli und Kaulbach . . . 459
Pauli, Gustav: Hans Thoma, zu seinem achtzigsten Geburtstag 26
Purrmann, Hans: Hans Thoma, zu seinem achtzigsten Geburtstag 33
Rathenau, Walter: Hans Thoma, zu seinem achtzigsten Geburtstag 36
Ring, Grete: Der Kunstliterat 265
Rukser, Udo: Amerikanische Architektur . . . 537
Scheffler, Karl: Hans Thoma, zu seinem achtzigsten Geburtstag 3
— Ein Arbeitsprogramm für den Deutschen Werkbund 43
— Eine Plastik von August Renoir 85
— Die Ausstellung im Kronprinzen-Palais . . . 86
— Alfred Kubin 109
— Friedrich Ahlers-Hestermann 145
— Ausverkauf 191
— Ernst Ludwig Kirchner 217
— Das Große Schauspielhaus 231
— August Gaul 247
— Karl Schmidt-Rottluff 274
— Zwei ostpreußische Maler 311, 378
— Glosse zur Luxussteuer 339
— Die Freie Sezession 416
— Ernesto de Fiori 480
— Max Klinger † 517
Szkolny, Felix: Die neue Umsatz- und Luxussteuer 337
Thoma, Hans: Aussprüche 40
Uhde-Bernays, Hermann: Chassériaus Radierungen zum „Othello“ 501
Utitz, Emil: Allgemeine Kunstwissenschaft . . . 435
Valentiner, Wilhelm R.: Schicksale eines Bildes . 132
— Amerikanische Privatsammlungen 347

N3
K959
v.12

559490

Digitized by Google

Seite

Waldmann, Emil: Eine Slevogt-Sammlung . . . 99
— Abermals und immer wieder: Sogenannte und apokryphe Leibls 446
— Die ehemalige Sammlung von Hollitscher . . 529
Walser, Robert: Die Natur 433
Wedderkop, H.: Rheinische Bestrebungen und Gleichgültigkeiten 81
Würtenberger, Ernst: Vom modernen Holzschnitt 419

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Eberlein, Kurt Karl 389
Friedländer, Max J. 185, 468
Lendvai, Erwin 469
Mackowsky, Hans 290
Martersteig, Max 185
Redslob, Edwin 141
Scheffler, Karl 293, 341, 512
Waldmann, Emil 92, 141, 511

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

v. Alten: Ausstellung deutscher Maler des zwanzigsten Jahrhunderts in der Bremer Kunsthalle 510
Behrendt, Walter Curt: Ausstellung von Architekturzeichnungen 184
Ganz, Hermann: Kunstausstellung in Zürich . . 345
Glaser, Curt: Die Wiener Gobelinausstellung . . 551
Habicht, V. Curt: Ausstellung in Heidelberg . . 89
Pauli, Gustav: Lübecker Museen 510
Scheffler, Karl: Ausstellungen in Berlin 86, 91, 136, 182, 283, 341, 416, 429, 465
Wedderkop, H. v.: Kunstausstellungen im Rheinland 81

b) nach Städten geordnet

Berlin . . . 86, 91, 136, 182, 283, 341, 416, 429, 465
Bremen 510
Düsseldorf 81
Heidelberg 89
Köln 84
Lübeck 510
Wien 551
Zürich 345

ABBILDUNGEN

Achtzehn Abbildungen sogenannter und apokrypher Leibls . . . . . 446—458
Zweiundzwanzig Abbildungen winterharter Blütenstauden . . . . . 394—415
Ägyptische Statuetten. Sechs Abbildungen . 172—177
Ahlers-Hestermann, Friedrich: Französisches Dorf 146
— Bildnis 147
— Die Elbe bei Blankenese 148
— Stilleben mit Geige 149
— Freischütz 150
— Häuser am Wasser 151
— Haus unter Bäumen 152

Seite

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Idylle 153
Altdorfer, Albrecht: Begegnung an der goldenen Pforte 426
Antike Gefäße. Siebzehn Abbildungen 73—80, 124—130
Architekturen, Amerikanische. Elf Abbildungen 537—547
Barlach, Ernst: Illustration. Holzschnitt 69
Bellini, Giovanni: Der hl. Franziskus 348
Bennewitz von Loefen d. Ä., Karl: Hafen am Vietziger See in Pommern 443
Bewick, Thomas: Landschaft mit Pferd 423
Buddhistische Plastiken. Drei Aufnahmen . . 42, 93, 94
Campagnole, Dominico: Landschaft 421
Chassériau, Théodore: Vignette 501
— Fünf Radierungen zum „Othello“ . . . 502—506
Courbet, Gustav: Baumstamm 138
Cuyp, Albert: Die Maas bei Dordrecht 362
Dahl, Joh. Christian Claußen: Kopenhagener Türme gegen den Abendhimmel 434
Daigoji, Kacyapa: Buddha. Detail 42
Daumier, Honoré: Karikatur 95
— Aus der „Nemesis Médicale“ 427
Degas, Edgar: Zehn Radierungen . . . . . 516—528
Degner, Artur: Komposition 1919 310
— Selbstbildnis 311
— Kleine Komposition 1913 312
— Bildnis des Malers Franz Domscheit 313
— Frau im Morgenkleid 314
— Mädchenkopf 315
— Zwei Herrenbildnisse 316, 317
— Zwei Bildniszeichnungen 318, 319
— Landschaft 320
— Komposition 1917 321
— Landschaft 322
Doré, Gustav: Illustration aus dem „Rabelais“ . . 426
Dürer, Albrecht: Das Abendmahl 419
van Dyck: Marchesa Spinola 357
Fiori, Ernesto de: Liebespaar 480
— Kniende 481
— Mädchen 482
— Lebensgroße Frau 483
— Der Mann 485
— Jüngling 486
— Schreitender Jüngling 487
— Mädchen mit Tuch 512
— Aktzeichnung 513
Friedrich, Caspar David: Selbstbildnis 424
— Nebelschwaden 432
Gainsborough: Die Promenade 372
Gaul, August: Fischotterbrunnen. Detail 246
— Hirschbrunnen im Schöneberger Stadtpark . . 248
— Wisentbrunnen in Königsberg i. Pr. 249
— Entenbrunnen 251
— Entenbrunnen. Details . . . . . 250, 252—253
— Pinguinenbrunnen 254, 255
— Pinguinenbrunnen. Federzeichnung 255
— Entenbrunnen in Charlottenburg 257

Digitized by Google

Seite

Gainsborough: Elefantenbrunnen 258
— Fischotterbrunnen 259
— Brunnen für Breslau 260
— Ruhende Löwin 261
— Bärenbrunnen im Wertheimhaus 273
Genelli: Sechs Zeichnungen . . . . . 459—464
Goldap i. Ostpr. Lageplan der Stadt 301
— Wiederaufgebaute Häusergruppen. Neun Abbildungen . . . . . 302—309, 336
Goya, Franzesco: Die Schmiede 346
Greco, El: Engelkonzert. Ausschnitt 262
— Der heilige Hieronymus 263
— Der heilige Mauritius. Zwei Ausschnitte . 264, 265
— Der heilige Franziscus 267
— Christus am Ölberg 269
— Das Martyrium der thebanischen Legion . . 271
— Die Verkündigung 272
— Der heilige Hieronymus 353
Guardi, Franzesco: Die Piazetta 529

Hals, Franz: Lustige Gesellschaft 355
— Herr und Frau Bodolphe 358, 359
— Bildnis einer Frau 533
Hammershöi, Wilhelm: Interieur 169
Hausmann, Friedrich Karl: Waldlandschaft . . . 438
Heckel, Erich: In der Tram 53
— Badende 54
— Verwundete 55
— Landschaft 428
Hildebrand, Adolf von: Grundriß 281
Holbein: Thomas Cromwell 352
— Zwei Bibelillustrationen 420
Holzschnitt aus dem fünfzehnten Jahrhundert . . 392
Hoppner, John: Familienbildnis 370
Hörberg, Per: Bauernstube 161
Horiuyi-Pagode 93

Indische Architektur und Plastik. Sechzehn Abbildungen . . . . . 200—216
Josephson, Ernst A.: Bildnis Pontus Fürstenberg . 144
— Bildnis Frau Fürstenberg 164
— Der Maler Carl Skanbergh 165

Kändler, Joachim: Vier Porzellanplastiken . 373—377
Kersting, Georg Fr.: Bildniszeichnung 323
— Richard Kersting 324
— Ernst und Anna Kersting 325
— Frau Agnes Kersting 326
— Selbstbildnis 327
— Die Loreley 328
— Postmeisterin Sergel 329
— Ansicht von Meißen 331
— Fürstin Sapieha 332
— Die Kinder Kerstings 333
— Caspar Friedrich im Atelier 334
— Annchen Kersting 335
Kirchner, Ernst Ludwig: Bar Riche 56
— Mädchenbildnis 57
— Berglandschaft 58

Seite

Kirchner, Ernst Ludwig: Kölner Rheinbrücke . . 59
— Selbstbildnis 60
— Frauenkopf mit Schleier 190
— Fränzi 217
— Nackte Frau mit Hut 218
— Tanz im Variété 219
— Hafen auf Fehmarn 220
— Der weiße Strand 221
— Mondnacht am Meer 222
— Unterhaltung 223
— Gasometer in Schöneberg 224
— Engelufer in Berlin 225
— Sonnenblumen und Holzfiguren 226
— Zwei Frauen auf der Straße 227
— Rote Straße mit Autos 229
— Krankes rothaariges Mädchen 230
— Kranke 242
Kobell, Wilhelm von: Morgenlandschaft 444
Kokoschka, Oskar: Bildnis 67
Kubin, Alfred: Die Schlange 109
— Der Besuch 110
— Der Narr 111
— Illustration 112
— Sechs Illustrationen zu Edgar Allan Poe 113—121
— Das Hungergespenst 115
— Tiger 118
— Spanische Landschaft 119
— Abrüstung 122
— Morgenritt 123

Lang, Albert: Maler Heinrich 495
— Der Trinker 497
Lawrence, Thomas: Miß Farren 371
Leibl, Wilhelm — falsche Bilder von — s. u. Abbildungen.
— Bildnis des Malers Seliger 458
— Junge mit Halskrause 499
Liebermann, Max: Herrenbildnis 417
— Damenbildnis 418
Lutteroth, Ascan: Parklandschaft in Genf . . . 445

Mantegna, Andrea: Madonna und Heilige . 349, 351
Memling, Hans: Bildnis einer alten Frau 531
Menzel, Adolf: Die Schaubude 296
— Holzschnitt 300
— Der sterbende Friedrich 425
— Nymphenbad im Zwinger 441
Morgenstern, Christian: Nordische Gebirgslandschaft 437
Munch, Edvard: Herrenbildnis 163

Nauen, Heinrich: Damenbildnis 83
Neer, A. van der: Nachtstück 534
Niederländischer Meister: Damenbildnis 530
Nordström, Karl Fredrik: Bildnis 167

Ostade, Isaak van: Der Halt beim Dorfwirtshaus 553

Partikel, Alfred: Landschaft 378
— Ernte 379
— Stehende Frau 380

Digitized by Google

Seite

Partikel, Alfred: Flora 381
— Kühe 382
— Ernte 383
— Landschaft 384
— Zeichnung 385
— Landschaft 386
— Damenbildnis 387
— Erinnerung an Ostpreußen 388
— Zeichnung 390
Pascin, Julius: Radierung 72
Pechstein, Max: Bildnis Gottfried Heinersdorff . 64
— Badende 65
Poelzig, Hans: Acht Abbildungen des Großen Schauspielhauses in Berlin . . . . . 231—240
Porzellangruppen, Vier . . . . . 154—159
Purrmann, Hans: Landschaft 70
— Bei der Toilette 71

Raeburn, Henry: Damenbildnis 368
Rembrandt: Drei Titusbildnisse 133, 134, 137
— Der polnische Reiter 360
— Titus van Rijn 361
Renoir, August: Venus. Bronze. Drei Aufnahmen 85—89
— Das Urteil des Paris. Relief 465
— Diana als Jägerin 474
— La Grenouillière 475
— Sinnendes Mädchen 477
— Zwei junge Mädchen 478
— Le Cannet-Du-Luc 479
Reynolds, Joshua: Lady Taylor 367
Rohden, Johann Martin: Wasserfall in Tivoli . . 442
Röhricht, Wolf: Sonnenblumen 287
— Park mit Teich 288
— Schliersee 288
Romney, George: Lady Milness 369
Ruisdael, J. v.: Der Sonnenblick 363

Salmsson, Hugo Fredrik: Rübenernte 160
Schmidt-Rottluff: Akte 61
— Gang nach Emmaus 63
— Frauen in Landschaft 274
— Bildnis 275
— Kämmendes Mädchen 276
— Mädchen 277
— Landschaft 278
— Abend 279
— Kranker Junge 280
Schopohl, Fritz: Kleinhausbauten in Goldap 302—309
Siegesallee in Berlin 180, 181
Skovgaard, Joachim: Die Tiere des Paradieses . 171
Slevogt, Max: Frau mit Katze 98
— Sardanapal 100
— Bildnis 101
— Kindermord 102
— Titanenkampf 103
— Papageienmann 104
— Löwin im Käfig 105
— Anna Pawlowa. Zwei Zeichnungen . . 106, 107

Seite

Slevogt, Max: Bildnisstudie 108
— Bildnis D'Andrades 183
— Vier Radierungen zur „Zauberflöte“ . . 193—198
Stäbli, Adolf: Landschaft bei Oberaudorf . . . 439
Stimmer, Tobias: Bildnis des Pfalzgrafen Otto Heinrich 422
Streek, Juriaen van: Stilleben 535

Thoma, Hans: Die Mutter 2
— Federzeichnung 3
— Bernauer Bauernhaus 4
— An der Treppe 5
— Mädchenbildnis 6
— Federzeichnungen 7, 8
— Bei der Arbeit 9
— Das Märchen 10
— Damenbildnis 11
— Blick durchs Fenster 13
— Federzeichnung aus den „Federspielen“ . . . 14
— Federzeichnung 15
— Mondschein 17
— Wasserfälle bei Tivoli 18
— Landschaft bei Barrara 19
— Musikanten 20
— Der Traum 21
— Federzeichnung 22
— Bernau. Zeichnung 23
— Bildnis Frau Elise Küchler 25
— „Es werde Licht“ 26
— Sommerglück 27
— Weihnacht 28
— Morgen an der Donau 29
— Der Abendstern 30
— Das Flötenlied 31
— Das wandernde Bächlein 33
— Landschaft 34
— Die Wonne des Fliegens 35
— Am Fluß 36
— Im Walde 37
— Vollmondnacht 39
— Federzeichnung 40
Trübner-Apokryphe 457
Trübner, Wilhelm: Wildenten 489
— Bildnis 491
— Bildnis Schuchs 493
— Selbstbildnis als Dragoner-Einjähriger 498

Venezianischer Meister: Selbstbildnis 532
Vermeer, Jan: Briefschreiberin 364
— Guitarrespielerin 365

Wasmann, Friedrich: Abend bei Meran 435
Westermayr, Konrad: Selbstbildnis 283
— Aquarelle 284, 285
— Morgentoilette 290
— Vater des Künstlers 291
— Männerbildnis 293
Wilhelmson, C. W.: Frauenbildnis 166
Würtenberger, Ernst: Illustration. Holzschnitt . . 429

Yeitoken: Winterlandschaft 366

Zorn, Anders: Nachteffekt 162

Digitized by Google

Seite

SACH- UND NAMENREGISTER

Ägyptische Plastik 171
Ahlers-Hestermann, Friedrich 145
Akademie der Künste in Berlin 429, 513
Allgemeine Kunstwissenschaft 435
Altdorfer, Albrecht 468
Amerikanische Architektur 537
Amerikanische Privatsammlungen 347
Amerikanischen Kunstmarkt, Vom 467
Amsterdam 507
Amtliche Veröffentlichungen der Nationalgalerie . 389
Antike Keramik 73, 124
Aphoristische Betrachtungen über die neuen Dauerpflanzen 393
Arbeiterrat für Kunst in Berlin 343, 465
Arbeitsprogramm für den Deutschen Werkbund, Ein 43
Ausstellungsanlagen 281
Ausverkauf 191

Barlach, Ernst 511
Basel 288
Bauwesen, staatliches 179
Belling 183, 184
Behmer, Marcus 91
Berlin 8, 243, 419, 507, 513
Berlin, Kunstausstellungen in 53, 86, 91, 136, 182, 283, 341, 416, 429, 466
Berliner Akademie der Künste 429, 513
Berliner Kupferstich-Kabinett 53, 419, 507
Berliner Sezession 182
Berliner städtisches Museum 182
Boston 467
Bredt, E. W. 468
Bremen, Kunstausstellung in 510
Brinckmann, A. E. 290
Brix, Professor 243
Brockhusen, Theo von 341
Buddhistische Plastik in Japan 92

Chassériau, Théodore 501
Chodowiecki, Daniel 241
Courbet, Gustav 286

Danzig 141
Dauerpflanzen, Aphoristische Betrachtungen über 393
Degas, Edgar 520
Degner, Artur 316
Deri, Max 341
Deutscher Werkbund 43, 90, 179
Domscheit, Franz 84
Dresden 138
Dürer, Albrecht 550
Dvorak, Max 141

Fader, Architekt 243
Farbiges Bauen 286
Fiori, Ernesto de 480
Flechtheim, Kunstsalon 81

Seite

Florentiner Studien 290
Forschungen des kunsthistorischen Instituts der Wiener Universität 92
Frankfurt a. M. 243
Franziskanerkloster zu Danzig 141
Freie Sezession 416
Gaul, August 182, 247
Genius, Zeitschrift für alte und werdende Kunst 343
Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker . . 511
Genelli, Bonaventura 439
Glaser, Curt 419
Gobelinausstellung in Wien 551
Gogh, Vincent van 507
Goldap in Ostpreußen, Wiederaufbau von . . . 301
Gotenburg, Die nordische Malerei in der Galerie zu 160
Graphik, Die neue 53
Greco, El 262
Große Berliner Kunstausstellung 467
Große Schauspielhaus, Das 231
Grünewald, Matthias 185
Grünwald, Alois 290

Heidelberg, Ausstellung in 89
Hofer, Karl 91
Hollitscher, Die Sammlung von 529
Holzschnitt, Vom modernen 419

Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei 141
Illustrierte Zeitung, Leipziger 344
Indischen Bildnerei, Vom Wesen der 200
Jahrbuch der Originalgraphik 344
Japan, Buddhistische Plastik in 92
Japanische Farbendrucke 467
Justi, Ludwig 389

Kaulbach, Wilhelm von 459
Keller, Heinrich 306
Keramik, Eine Studie zur antiken 73, 124
Kerschbaumer, Anton 283
Kersting, Georg Friedrich 323
Kirchner, Ernst Ludwig 217, 340
Klee, Paul 341
Kleinhausbauten in Ostpreußen 301
Klinger, Max 517
Kölner Kunstverein 84
Kölner Museum 243
Kronprinzen-Palais, Ausstellungen im . . 86, 184, 430
Kubin, Alfred 109
Kunstliterat, Der 265
Kunstwissenschaft, Allgemeine 435
Kupferstich-Kabinett in Berlin 53, 419, 507

Lehmbruck, Wilhelm 341
Leibl, Wilhelm 446
Leipzig 241, 340, 509
Lübecker Museen 510
Luxussteuer, Die neue 337, 339

Mackowsky, Hans 293
Malerei im neunzehnten Jahrhundert, Die . . . 341

Digitized by Google

Seite

Mayer, August L. 185
Meißener Tierplastik 373
Melodie, Die 469
Mendelssohn, Erich 183
Menzeliana 470
Meseck, Felix 136
Michelagniolo, Neue Literatur über 290
Museen und Ausstellungsanlagen 281
Museumsbund, Deutscher 546

Natur, Die 433
Nordische Malerei in der Galerie zu Gotenburg . 160
Not der geistigen Arbeiter im Gebiet der Kunstforschung, Die 297
Neues Blühen in deutschen Gärten 393
Neuerwerbungen im Berliner Kupferstich-Kabinett 53
New York 386, 467

Orlik 512
Osborn, Max 512
Ostpreußen, Wiederaufbau von 301
Ostpreußische Maler 311, 378

Paris 286, 509
Partikel, Alfred 378
Pechstein, Max 182
Poelzig, Hans 231
Porzellanfiguren, heimatlose 154
Potsdamer Bahnhof in Berlin, Wettbewerb zur Bebauung des Vorplatzes am 243
Privatsammlungen, Amerikanische 347

Rembrandt 132, 550
Renoir, August 85, 182, 184, 465, 473
Ricci, Corrado 180
Röhricht, Wolf 285
Rolland, Romain 290
Rösler, Waldemar 341

Sammlungen:
Konrad Wrede 100
Sächsische Staatssammlungen 138
Vincent Mayer 138
M. Stechow, Berlin 241
Paul Davidsohn 340, 507
Henry C. Frick, New York 386
Bachofen-Burckhardt, Basel 388
Ralph H. White, Boston 467
Lindsay Russel 467
Arthur Davison Fickie 467
S. S. Rosenstamm 468
R. C. A. L. Jansen van Afferden 507
G. v. N. 507

Seite

Sammlungen:
Jingenegerem, Utrecht 507
Müller-Abeken, Scheveningen 507
A. Beurdeley 509
v. Hollitscher 529
Schaefer, Karl 243
Schaper, Fritz 181
Schauspielhaus, Das Große 231
Scheffler, Karl 469
Schmidt-Rottluff 184, 274
Schopohl, Fritz 303
Secker, Hans F. 141
Sezession, Berliner 182
Sezession, Freie 416
Siegesallee in Berlin, Die 181
Singer, Hans Wolfgang 344
Sintenis, Renée 184
Slevogt, Max 99, 196, 466
Spengler, Oswald 185
Staatliches Bauwesen 179
Staedel-Museum in Frankfurt a. M. 243
Stuttgart 90

Taut, Bruno 286, 465
Thoma, Hans 3
Tierplastik, Meißener 373
Trübner, Wilhelm 489

Umsatz- und Luxussteuer, Die neue 337
Untergang des Abendlandes, Der 185

Vallet, Edouard 345
Vogel, Hugo 466

Wallraff-Richartz-Museum in Köln 243
Walter, R. von 511
Weiß, E. R. 513
Werkbund, Deutscher 43, 90, 179
Werner, A. von, Architekt 243
Westermayr, Konrad 283
Wettbewerb zur Bebauung des Vorplatzes am Potsdamer Bahnhof 243
Wiener Kunsthistorisches Institut 92
Wiener Gobelinausstellung 551
With, Dr. K. 92
Woermann, K. 511

Zauberflöte, Slevogts Zeichnungen zur . . 196, 466
Zeichenkunst, Deutsche, im neunzehnten Jahrhundert 389
Zürich 345
Zweckform, Werkform, Kunstform 73, 124

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft I

KVNST VND KÜNSTLER

HANS THOMA

1839 – 1919

BERLIN

Preis 10 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 4 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT I Oktober 1919

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH 10 MARK, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE 11 MARK, IN DAS AUSLAND 12 MARK

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT I

AUFSÄTZE

		Seite
Karl Scheffler	Hans Thoma, zu seinem achtzigsten Geburtstag	3
Friedr.-Ahlers Hestermann		8
Kurt Karl Eberlein		15
Curt Glaser		23
Gustav Pauli		26
Hans Purrmann		33
Walter Rathenau		36
Hans Thoma: Aussprüche		40
Thomas Schriften		40

ABBILDUNGEN

	Seite
Hans Thoma: Die Mutter, zweifarbige Zeichnung	2
—: Federzeichnung	3
—: Bernauer Bauernhaus	4
—: An der Treppe	5
—: Mädchenbildnis	6
—: Federzeichnung	7
—: Federzeichnung	8
—: Bei der Arbeit	9
—: Das Märchen, Zeichnung	10
—: Damenbildnis	11
—: Blick durchs Fenster	13
Hans Thoma: Federzeichnung	14
—: Federzeichnung	15
—: Mondschein	17
—: Wasserfälle bei Tivoli	18
—: Landschaft bei Carrara, Gouasche	19
—: Musikanten, Wandmalerei	20
—: Der Traum, Lithographie	21
—: Federzeichnung	22
—: Bernau, Zeichnung	23
—: Frau Elise Küchler	25
—: „Es werde Licht", Lithographie	26
—: Sommerglück	27
—: Weihnacht	28
—: Morgen an der Donau	29
—: Der Abendstern	30
—: Das Flötenlied	31
—: Das wandernde Bächlein, Radierung	33
—: Landschaft	34
—: Die Wonne des Fliegens, Radierung	35
—: Am Fluss	36
—: Im Walde	37
—: Vollmondnacht	39

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google

HANS THOMA, DIE MUTTER. 1878
ZWEIFARBIGE ZEICHNUNG

Digitized by Google

HANS THOMA, FEDERZEICHNUNG

HANS THOMA

ZU SEINEM ACHTZIGSTEN GEBURTSTAG

I

ZUR EINFÜHRUNG

Dieses dem achtzigjährigen Hans Thoma gewidmete Heft soll Zeugnis dafür ablegen, dass das Lebenswerk des Süddeutschen auch in Norddeutschland gewürdigt wird, wenn es in Preussen auch durch ein anderes Temperament gesehen wird wie in Schwaben, es soll Zeugnis ablegen für die Verehrung und Liebe, die Thoma sich durch dieses Lebenswerk bei allen erworben hat, die zur Kunst irgendwie ein lebendiges Verhältnis haben, nicht zuletzt auch bei denen, die den Arbeiten des Meisters nicht unkritisch gegenüberstehen.

Das Verhältnis unserer Zeitschrift zur Kunst Thomas ist das einer vielfach bedingten und eingeschränkten Bewunderung gewesen, und hat, um dieses scheinbaren Widerspruchs willen, zu mancher Missdeutung Anlass gegeben. Wir haben Thomas Kunst mit tiefem Respekt, oft mit Wärme vertreten, aber wir sind nicht so rückhaltlos dafür eingetreten, wie etwa für das Werk Leibls oder Menzels, Liebermanns, Trübners oder der grossen Franzosen. Daran ist nicht eine Tendenz schuld, und auch wohl nicht Unzulänglichkeit des Urteils. Während wir uns mehr mit dem Maler Trübner als mit dem Künstler Thoma beschäftigten, wussten wir doch sehr gut, dass dieser alles in allem höher einzuschätzen ist. Was unsichtbar zwischen Hans Thoma und uns gestanden hat, ist sozusagen ein Missverständnis in der Weltanschauung. Das Wort Weltanschauung ist ja bedenklich, wo es sich um die Wertung von Kunstwerken handelt. Dennoch kann das, was das Wort umschreibt, von Kunsturteil nicht vermieden werden. Denn letzten Endes ist Weltanschauung der unentrinnbare Zwang, dem

Anm. d. Red.: Die in diesem Heft abgebildeten Werke Thomas sind mit Erlaubnis der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart, wiedergegeben.

Digitized by Google

HANS THOMA, BERNAUER BAUERNHAUS. 1858

der von seiner Zeit und Umwelt erzogene Mensch unterliegt, die Welt der Erscheinungen von einem bestimmten Punkt aus und mit Empfindungen, die sich für eine ganz bestimmte Auffassung zwangsläufig haben entscheiden müssen, optisch aufzunehmen; es ist der Instinkt dafür, dass nur der einseitige Strom der Kräfte schöpferisch ist. Der Satz Goethes, dass man in dem einen, was man recht thut, alles thue, oder, weniger paradox gesprochen, dass man in dem einen, was man recht thut, das Gleichnis von allem sähe, was recht gethan wird, lässt sich dahin umkehren, dass der Mensch, der sich nicht entscheidet und vieles zugleich will, eigentlich nichts ordentlich macht. Es ist gesagt worden, der Impressionismus sei eine Weltanschauung. Damit ist gemeint, dass der Impressionist einen festen Punkt wählen musste, von dem aus er die ganze Welt der Erscheinungen anschauen und werten konnte; und es ist damit gemeint, dass der gewählte Punkt der war, auf den der moderne Mensch von allen Kräften der Zeit mit innerer Notwendigkeit hingewiesen worden ist. Es durfte von einer Weltanschauung des Impressionismus gesprochen werden, weil diese Weltanschauung nicht willkürlich war, sondern schlechterdings ein Schicksal.

Nimmt man das Wort nun weit genug, wendet man es nicht ausschliesslich an auf eine verhältnismässig kleine Malergruppe in Deutschland und Frankreich, bezeichnet man damit überhaupt den neuen, den schöpferischen Geist der Kunst im letzten halben Jahrhundert, so erscheint Hans Thoma keineswegs ausgeschlossen. Im Gegenteil, auch er ist im wesentlichen ein Vertreter dieses Geistes, dieser Weltanschauung. Wenn er es nicht ganz und gar ist, wenn es oft scheinen konnte, als sei er davon ausgeschlossen, oder als wolle er sich absichtsvoll davon ausschliessen, so giebt es dafür zwei Ursachen. Zum ersten ist in Thomas Kunst ein Element, das mit Weltanschauung oft verwechselt wird, das ihr in Wahrheit aber nicht selten entgegengesetzt ist. Es wird am besten mit dem Wort Gesinnung bezeichnet. Gesinnung unterscheidet sich von Weltanschauung vor allem dadurch, dass

Digitized by Google

HANS THOMA, AN DER TREPPE. 1861

Digitized by Google

HANS THOMA, MÄDCHENBILDNIS. 1866

sie bewusst, absichtsvoll und programmatisch vorgeht, während diese intuitiv arbeitet und erst hinterher als das erkannt wird, was sie ist. Zum zweiten ist in Thomas Kunst, neben einer starken und schönen Zeitempfindung, etwas Rückgewandtes, das sich ein wenig litterarisch altmeisterlich, ja zuweilen sogar antiquarisch giebt. Beides spricht nicht so stark, dass es dem Lebenswerk bei der endgültigen Wertung der Geschichte gefährlich werden könnte, aber es spricht doch so stark, dass es den Arbeiten etwas Ungleiches giebt, dass es in das Werk eine gewisse Zwiespältigkeit bringt und den Lebenden verwirrt. Um so mehr, als sich die meisten, jedenfalls die lautesten Nachahmer, Bewunderer und Fürsprecher Thomas fast ausschliesslich an die Gesinnung, an das Konventionelle und Rückgewandte in Thomas Kunst gehalten haben, als sie eben hieraus ein neues Stilgesetz ableiten und es der modernen Weltanschauung tendenzvoll gegenüberstellen möchten. Nichts ist Thoma gefährlicher geworden als die Deklamationen seiner kunstfremden Bewunderer. Der Wert der von einer Weltanschauung geprägten Kunstformen ist nicht beweisbar, er ist kaum nachweisbar, er ist nur instinktiv aufzufassen; dagegen ist es leicht, über Formen zu sprechen, wie die Gesinnung, die Tendenz und eine rückschauende Romantik sie benutzen. Darum hatten Ausleger es

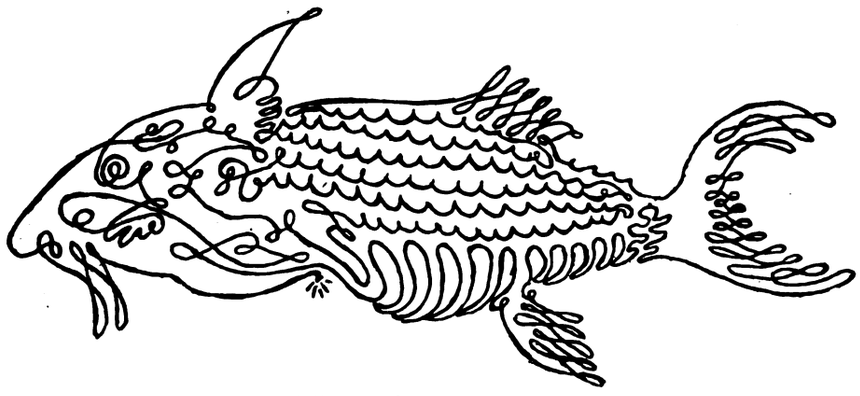
Digitized by Google

leicht zu behaupten, die Bedeutung Thomas liege dort, wo sie just nicht liegt, darum konnten, nein mussten sie fortgesetzt übersehen, worin Thomas Modernität in Wahrheit besteht. So ist Thoma in eine Rolle gedrängt worden, so ist seinem Lebenswerk eine Deutung gegeben worden, dass der rechte Kunstfreund nicht selten widersprechen und den Künstler vor seinen eigenen Verherrlichern in Schutz nehmen musste. Wie auf der einen Seite der Name Liebermanns zur Flagge geworden ist, so ist es auf der andern Seite der Name Thomas nicht weniger zum Wahrzeichen einer Geistesrichtung geworden.

Es wäre zu wünschen gewesen, dass die Berliner Akademie der Künste den achtzigsten Geburtstag Thomas benutzt hätte, um in ihren schönen Räumen am Pariser Platz eine Musterausstellung zu veranstalten, das heisst also eine Ausstellung mit dem Programm, den wesentlichen Thoma zu zeigen, jenen Thoma, der in der deutschen Kunst fortleben wird, jenen Thoma, von dem Hans Purrmann in diesem Hefte sagt, dass sich „unsere Zeit an ihm korrigiere". Eine solche Ausstellung, die ein schönes Gegenstück zu der grossen Liebermannausstellung im Jahre 1917 hätte werden können, würde endlich einmal gezeigt haben, wer Thoma eigentlich ist und wohin er gehört; sie würde zeigen, dass dieser Künstler viel mehr als seine Bewunderer und Gegner oft ahnen, von unserer Zeit ist, ein Bürger der Weltanschauung des neunzehnten Jahrhunderts, ein sehr Lebendiger, trotz vieler liebevoll und stammeshaft gepflegter Archaismen, und dass sein Ruhm, ein ganz deutscher Künstler zu sein, tiefer gegründet ist als nur auf Stoffwahl, Märchenseligkeit, Legendenromantik und Allegorie. Thoma würde sich in einer Ausstellung seiner besten Werke darstellen als ein Maler von europäischer Bedeutung, der Corot und Courbet so nahe steht wie Caspar David Friedrich und Schwind, der sich sowohl mit Leibl wie mit Marées berührt, aus dessen Werken echte Erfindung spricht, der voller Melodie ist und in dessen Malerei nicht nur die Phantasie des Dichters, sondern in hohem Maasse auch die Phantasie des anschauenden Auges und der konstruktiven Vernunft ist. Man würde in dem Lebenswerk des Achtzigjährigen Klassizität finden. Das heisst: den Ewigkeitszug.

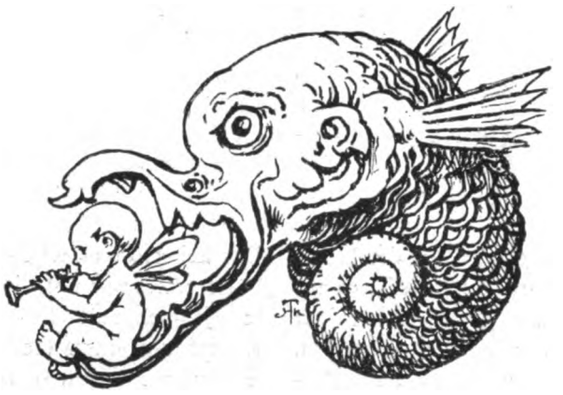
Der Kampf um die Kunst war hart in den letzten Jahrzehnten. Er musste es sein, weil es ein Kampf um unser Heiligstes war, das stets in Gefahr schwebte, im schrecklichen Getriebe der Zeit verloren zu gehen. In diesen Kampf ist auch Thoma verwickelt worden. Wenn wir uns aber zuweilen auch gegen ihn wenden mussten, weil es uns schien, als verstände er sich selbst nicht genügend, als schätze er von seinen Fähigkeiten zuweilen die fragwürdigen auf Kosten der wertvollen, so soll der Anlass seines achtzigsten Geburtstages doch benutzt worden, um nachdrücklich und laut zu sagen, wie sehr dieser ehrwürdige Künstler, alles in allem genommen, Teil hat an dem, was der Nation heilig ist und ihr ewig heilig bleiben soll. Mehr und mehr, in dem Maasse wie das Werk des Lebenden ins Historische hineinwächst, tritt hinter den Gesinnungen, hinter den Atavismen der Empfindung die lebendige Weltanschauung hervor und die sie tragende bedeutende Persönlichkeit, immer klarer hebt sich vom nur Gedachten oder nur zum Teil Geglückten die endgültige künstlerische Gestaltung ab, und immer mehr scheidet sich vom Vergänglichen das Bleibende. Wir stehen vor einem Lebenswerk, das wir als ganzes ehren und das wir in seinen besten Teilen lieben, weil es, wenn nicht an das Stärkste, so doch an das Gütigste in uns rührt.

Karl Scheffler



HANS THOMA, FEDERZEICHNUNG

Digitized by Google



HANS THOMA, FEDERZEICHNUNG

II

Wenn man den Meister persönlich kennen würde — könnte man doch sein Enkel sein — so würden die Gefühle gegenüber dem gütigen Patriarchen und seinem grossen, mild durchsonnten Lebenswerke heute wohl keinen andern Ausdruck finden als den der ehrfurchtsvollen Bewunderung. Dem Fernerstehenden aber, dem Maler einer jüngeren Generation, die sich nicht unter seinem Schatten entwickelt hat, handelt es sich hier nicht nur um einen liebenswerten Greis, vor dem lediglich die Pietät das Wort diktiert, sondern um den Begriff, das Werk Hans Thoma, mit dem man sich in den Jahren des Werdens hat auseinandersetzen müssen, vielfältig angezogen, häufig auch abgestossen, zumal wenn es programmatisch als Keule diente, um andersartiges Streben totzuschlagen. Aber die Zeit des Prinzipienstreites scheint nun doch allmählich vorüber, das Werk erscheint als eine Reihe von Malereien und nicht als Programm. Auch der Impressionismus ist historisch geworden und kaum ein Dorfschulmeister wird in einem Monet, einem Liebermann noch etwas Aggressives sehen.

Thoma hat einmal gesagt: „Es schliesst sich kaum etwas in allen Dingen so aus wie Liebe und Kritik." Das dürfte wohl nur sehr bedingt richtig sein. Denn gerade die Liebe, die Einfühlung, befähigt uns, auch die leisen Schwankungen in den Graden der Vollendung des geliebten Komplexes zu erkennen. So sollte fruchtbare Kritik nuancierende Liebe zum Vollendeten sein. Denn die Blindbegeisterten sprechen im Wesentlichen von ihren Gefühlen, nicht vom Werk. Und es können sehr schöne Gefühle auch durch sehr mangelhafte Kunstwerke ausgelöst werden. Die Anhänger, welche sich von den neunziger Jahren ab um Thoma scharten, haben mit ihrer lauten und kampfbereiten Bewunderung manchen abgeschreckt, der sich sonst vielleicht mit echter Wärme den Wirkungen seiner Meisterwerke gern hingegeben hätte. Ähnlich hat das allzuverbreitete Entzücken an den das Banale leicht streifenden Corots die Erkenntnis, dass es sich hier um einen der grössten Maler handele, erschwert und verlangsamt. So begann denn das Verhältnis unserer Generation zu Thoma mit Misstrauen wegen dieses Stakets von Verehrern, die sich nicht enthalten konnten das zu schmähen, was wir naturgemäss liebten. Jeder gesunden Jugend nämlich ist die Freude an den Manifestationen des Zeitstils eingeboren. Und so machten (in jenen lichten Räumen mit manchestersamtenen Möbeln) die rassigen Striche Liebermanns, Slevogts und ihres Kreises oder gar die zitternden prächtigen Farbkommas der Franzosen auf unsere Seelen einen erregenden, nachschwingenden Eindruck, wie wohl auf die Generation von heute die wilde Geometrie berstender Flächen. Die altmeisterlich-lasierend angetuschten, vorwiegend zeichnerisch behandelten Tafeln des späteren Thoma erschienen uns nüchtern und ohne Reiz. Auch spürte man ein wenig den Mann, der sich in sein Bild stellt und sanft eindringlich oder auch etwas aufdringlich sagt: ist das nicht entzückend poetisch? Während bei den Fontainebleauern oder den Impressionisten die Gefühlskraft so rein in der künstlerischen Durch-

Digitized by Google

HANS THOMA, BEI DER ARBEIT. 1869.

Digitized by Google

HANS THOMA, DAS MÄRCHEN. ZEICHNUNG MIT FEDER UND TUSCHE. 1867

dringung des Werkes liegt, dass die betrachtende Seele von selbst in Regionen beglückter Anschauung sich erhebt, ohne dass ihr durch einen freundlichen, aber für den Empfindlichen in solchen Augenblicken doch unerwünschten Ciceronen eine Anweisung gegeben wird.

Aber gerade hier ist auch ein Punkt, wo die grössten Schönheiten der Thomaschen Bilderwelt einsetzen: mit welch feiner künstlerischer Richtigkeit sind Figuren, Tiere, ein Wagen, schreitende, ruhende, sich tummelnde Gestalten realer oder phantastischer Natur in das Gewebe seiner Flächen hineingewirkt! Nicht nur als Proportion innerhalb der Rahmengrösse, sondern ebenso schön im Raum, im Verhältnis zu Baum, Hügel, Wasser, kompositionell und gefühlsharmonisch zu einer köstlichen Einheit mit dem Bilde verbunden. Und auch wenn die Figuren zur Hauptsache werden, gelingen ihm oft herrliche Dinge, zumal wenn sie auf die Idylle gestimmt bleiben und eine vom erschauten Natureindruck mehr als von einer literarischen Vorstellung herkommende Schlichtheit bewahrt wird. Da steigen, reine Meisterwerke, diese Bilder aus den sechziger und siebziger Jahren auf, wo Mutter und Schwester in der Bibel lesen, wo ein Mädchen in ungesucht anmutvoller Haltung die Hühner füttert, eine Frau mit dem kleinen Kind auf dem Schoss unter dem Fliederbusch sich niedergelassen hat, oder ein anderes Mal in der Ecke eines Gärtchens, hinter dessen Lattenzaun rechts die Berge auftauchen, ein feines Gegengewicht zur Gruppe bildend. In demselben Garten wohl sitzt der „Dorfgeiger“ (noch ohne den erhobenen Kopf und obligaten Mond) gebeugt auf das Notenbuch, das er auf den

Digitized by Google

HANS THOMA, DAMENBILDNIS. 1876

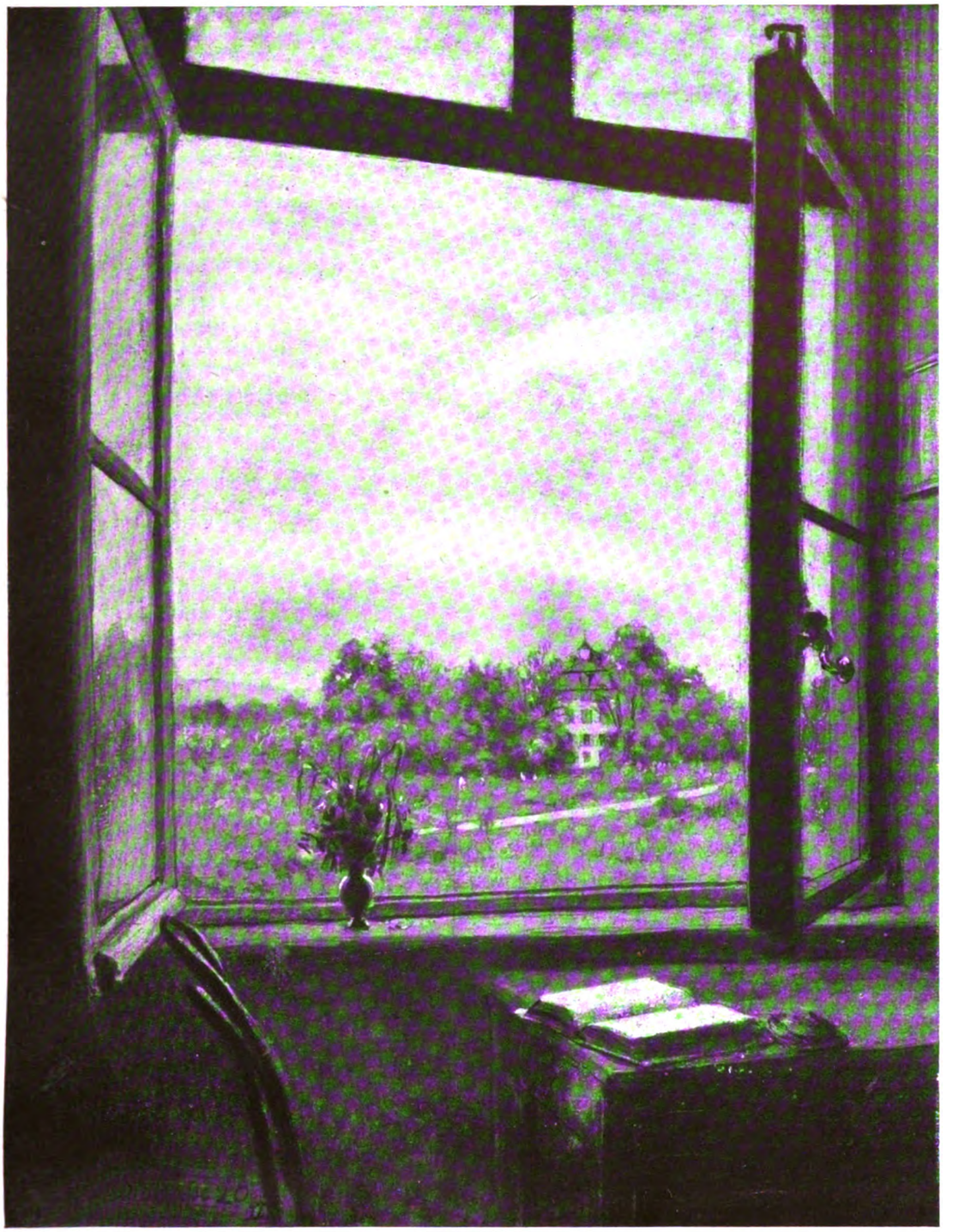
Digitized by Google

Knien hat; das grosse von der Seite gesehene Mädchen in Schwarzwaldtracht — die hier malerisch so gut bewältigt ist, dass sie nichts Ethnographisches behalten hat — hinter ihr dehnt sich das Feld mit den kleinen Figuren der Mäher, ganz neu und eigenartig im Bildaufbau und gar nicht illustrativ, sondern voll Grösse. Von diesen Themen führen dann die Fäden zu einem oft behandelten Lieblingsmotiv: der Ruhe auf der Flucht, deren schönste Abwandelungen die heilige Familie ganz in Landschaft eingehüllt zeigen. Aus der Fülle dieses sonne- und mondbewegten jungen Herzens entstand auch damals die erste Fassung von „Luna und Endymion". Vor dem flockigen Schäfchenhimmel ein zartes Gezweige, unten am Boden der Schläfer, dessen nach oben gewendeter Rücken aufglänzt, und sehr anmutig mit leichter Bewegung der Arme die schäferlich gekleidete Göttin, ihn betrachtend. Hier ist nicht der Ehrgeiz nach Klassik, es ist zart und deutsch, und wohl eher durch Moritz von Schwinds schönes — doch nicht so schönes — Bild des gleichen Vorwurfs angeregt, als durch Griechentum. Denn die Böcklinscher Formen- und Vorstellungswelt nahestehenden Werke mit Faunen und Meerweibern, Paradiesen und Sirenen lassen oft das völlig überzeugende Zusammenfallen von natürlicher Neigung des Talents mit dem Stoff vermissen, es ist etwas Biederes, Nüchternes darin, das zumal in den Jahren, wo nicht mehr die köstliche gemalte Materie der Frühzeit die Bilder umkleidet, ein wenig verstimmt. Auch in den Selbstbildnissen kann man ein Beispiel dafür finden: in der Hamburger Kunsthalle hängt jenes von 1871, in schwer dunkler Harmonie von Schwarz und Grün, eine herrliche, ganz courbethaft mit dem Spachtel zu festem Email verbundene Tafel. Das Wesen des Menschen leuchtet mit allem, was an ihm liebenswert ist aus diesem grossen ernsten Werk, obgleich es eins der wenigen Selbstbildnisse ist, auf dem er keine erklärende, charakterisierende Zuthat, wie Tod und Amor Böcklinschen Angedenkens, hinzugefügt hat.

Thoma hatte das grösste Glück, das wohl einem jungen Maler begegnen kann, nämlich in der wichtigsten Entwickelungszeit einen Kreis von Malerfreunden zu finden, in dem so ziemlich das Beste, was die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert uns beschert hat, beschlossen lag: Scholderer, Viktor Müller, Leibl, Trübner und die Dazugehörigen. Der grosse, ihre Kräfte auslösende Anstoss war Courbet gewesen, und er bedeutete ihnen wohl ähnliches, wie einem Teil unserer Generation Cézanne: die Tradition, das natürliche Mittel, das der Zeitstil ihnen bot, um die eigenen Empfindungen zu bekleiden. In den vielen beschimpfenden Kritiken der Zeit wurde ihnen übrigens kaum jemals der Vorwurf des zu engen Anschlusses an Courbet (oder bei Feuerbach an Couture) gemacht, sondern man war nur erbost über das Verlassen der dem Betrachter geläufigen Konvention, diesen ganz unbrauchbaren Resten von handwerklosem Nazarener- und Kaulbachtum. Aber auch jetzt, wo die Quellen bekannter sind, hört man — und mit Recht — keinerlei Missbilligung, während der gebildete Kritiker von heute die Spuren unserer Wahltradition mit drohendem Finger aufzuzeigen sich nicht versagen kann.

Thoma spottet einmal sehr amüsant über die Leute, welche in ihm nur ein Produkt der Naivität sehen wollen. Er ist aber selbst ein wenig schuld daran. Denn in seinen guten Bildern verbindet sich jene Ursprünglichkeit der Empfindung, ohne die ein Kunstwerk kaum denkbar ist, mit dem Kunstbewussten in Komposition und Malart so stark, dass vor ihnen der Begriff „naiv" als Kennzeichnung nie in erster Linie auftauchen würde. (Ausser vor wenigen anfängerhaften Arbeiten der frühesten Zeit.) Erst als er gar nicht mehr so ein Schwarzwaldbursche war, sondern ein in Italien, Frankreich und England weitgereister Mann, bekamen seine Werke gelegentlich diesen Aspekt des „Naiven", eben wegen jener Unzulänglichkeiten, die sich einstellten, wenn er — und zwar guten Glaubens — etwas wollte, was ausserhalb seiner weichen Natur lag. Denn man hatte ihn als einen Fahnenträger des Deutschtums emporgehoben, und er fühlte sich auf Dürer und Richard Wagner verpflichtet. Dazu kamen die Wünsche, die in Italien vor den monumentalen Werken der Frührenaissance in ihm wachgeworden waren. Er verliess den malerischen Stil der ersten Zeit und versuchte sich mehr zeichnerisch, die Farbe in altmeisterlichem Sinne als Lasur verwendend, auszudrücken. Die Diskrepanz nun zwischen dem Wollen und den eigenen Grenzen, und vielleicht auch ein bewusstes Besinnen auf den bäuerlichen Ursprung seiner Kunstübung (der in den sechziger und siebziger Jahren eigentlich nicht zum Vorschein kommt) ergiebt den Anschein des Unbeholfen-Einfältigen, und zwar in Werken, die ihrer Anlage nach diese Unbeholfenheit nicht haben dürften. Denn sie entsteht nicht, wie etwa bei Marées oder Cézanne, aus schweren Ringen mit der Gestaltung, sondern eher aus einer

Digitized by Google



HANS THOMA, BLICK DURCHS FENSTER. 1879

Digitized by Google

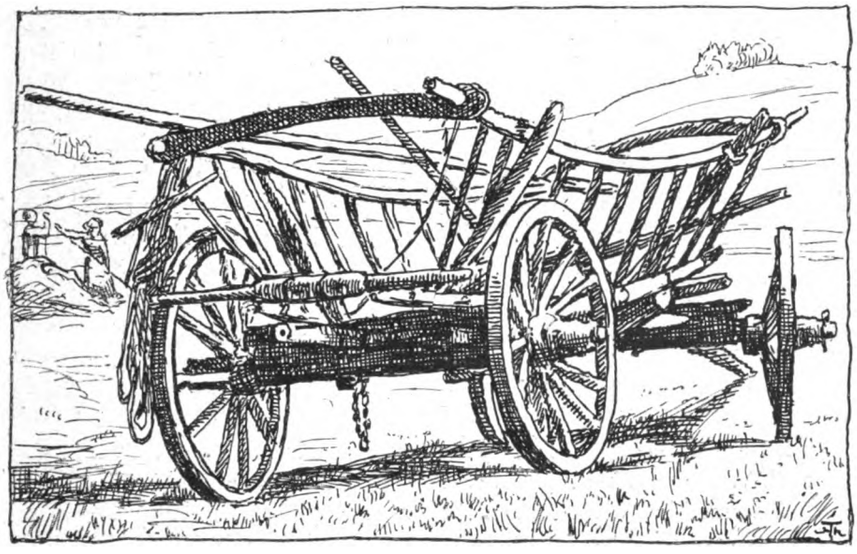
zu raschen Formulierung, einer Umgehung der ungeheuren Forderungen des Formalen, die derartige Werke an den Bildner stellen.

Aber es wäre thöricht und vermessen, wollte man solche Einwendungen zur Basis eines Angriffs auf sein Lebenswerk machen. Auch der strengste Purist, der Verehrer der reinen Malerei, muss es erkennen: er hat eine Welt geschaffen, die Thoma heisst, in der man mit Hingabe des ganzen Menschen leben und geniessen kann. Und diese Welt ist schön und voller Harmonie. Quellen und kleine Rinnsale blitzen auf unter Fels und Tannen, Wolkenschatten breiten sich über Thäler, ein Strom gleitet sacht vorüber und darauf glänzt ein Segel, wie ein Schmetterling. Wie sollte man diese Bilder nicht lieben und den, der sie geschaffen hat! Den freundlichen Alten voller Würde, dem das Schwere und Seltene gelungen ist: Volkstümlichkeit mit hoher Kunst zu vermählen.

Fr. Ahlers-Hestermann.

HANS THOMA, ZEICHNUNG AUS DEN „FEDERSPIELEN"

Digitized by Google



HANS THOMA, FEDERZEICHNUNG

III

Seit die deutsche Volkskunst durch die Hof- und Akademiekunst vernichtet ist, giebt es nur noch zwei grosse Kunststile in Deutschland, die man Gemeinschaftskunst nennen könnte. Das eine ist die Kinderkunst, die sich immer wieder erneut, das andere ist die Bauernkunst, die noch immer lebt. Alles übrige ist die monologische Kunst der Meister und Gesellen, die Kunst der einsamen Robinson, die auf ihren Kulturinseln mit dem Volke nichts mehr, oder noch nichts, gemein haben. Gemeinschaftskunst und monologische Kunst stehen sich ohne Einheit gegenüber, und es ist wie ein Wunder, wenn sich einzelne grosse Persönlichkeiten so rein erleben, dass ihre Kunstwerke wieder Gemeinschaftskunst werden können. Und doch hat es in Deutschland, wenn wir klar sehen wollen, immer jene Kunst gegeben, die neben den Akademien, neben den Ismen und Moden her die Verbindung mit dem Volke bewahrt hat und die für das neunzehnte Jahrhundert etwa mit den Namen Richter, Schwind, Thoma umschrieben ist. Es sieht auch der aufmerksame Kunstkenner der Gegenwart in der Neigung zum Kindlich-Primitiven, zum Religiös-Wesentlichen, zum International-Menschlichen, das heute im Expressionismus fühlbar ist, eine neue Sehnsucht nach einer Gemeinschaftskunst, die einer tieferen Volkskultur entspräche, um wieder mythenbildend aus dem Wesen des Volkes herauszuwachsen. Vorläufig in dieser Zeit der Schmach und der Gährung können nur einzelne Persönlichkeiten in ihrem Leben die Einheit der Kunst darstellen, die der Nation fehlt, vorläufig muss der deutsche Künstler die Kultur leben, die das Volk noch immer nicht erlebt!

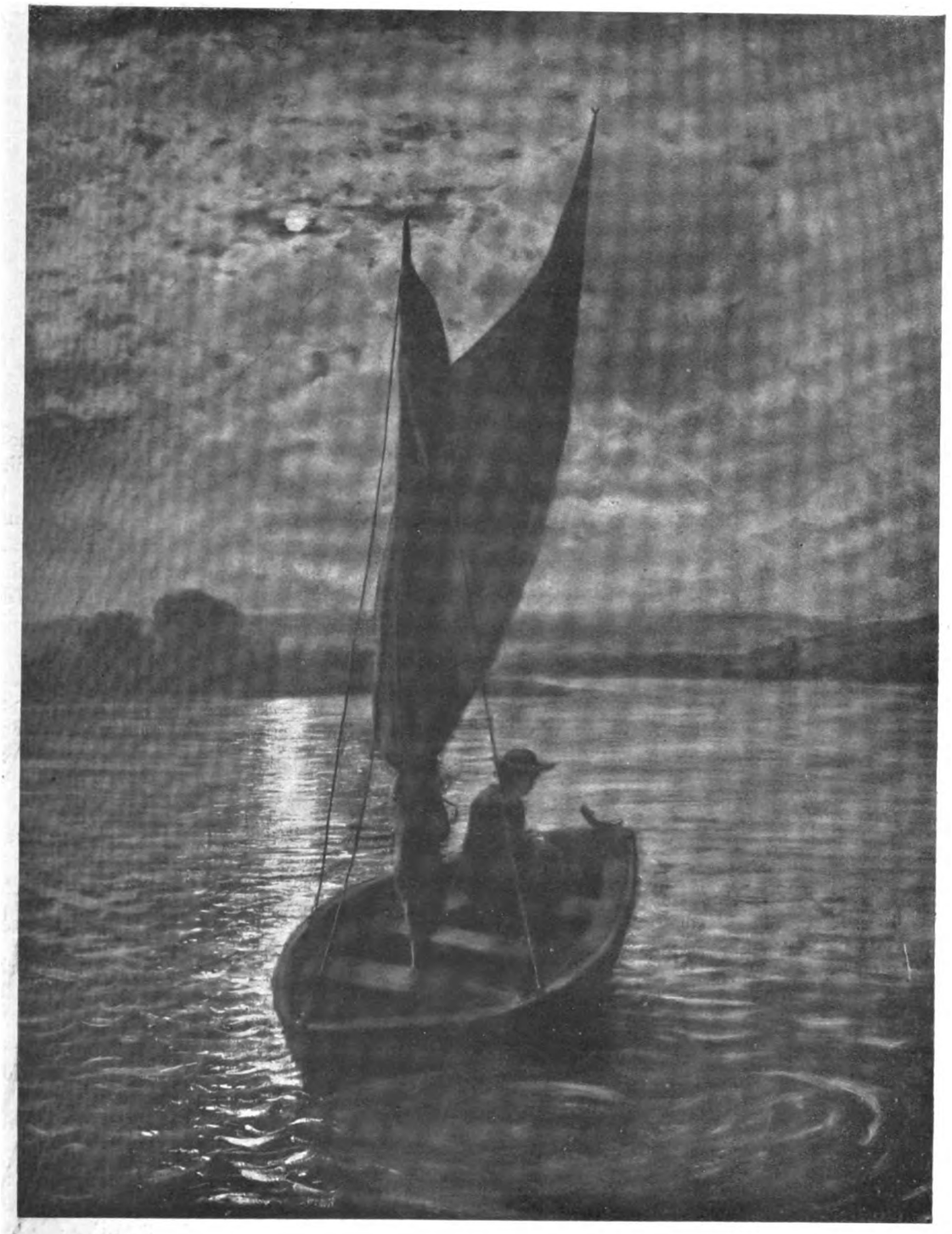
Es klingt heute wie ein schönes Märchen, dass Hans Thoma noch lebt und in voller Frische noch am Werke ist, denn der Altmeister deutscher Kunst, der am 2. Oktober achtzig Jahre zählt, gehört längst der Kunstgeschichte an. Er ist der letzte Erbe mittelalterlichen Geistes, der letzte Lebende eines Geschlechtes, dem Dürer und Grünewald, Runge und Friedrich, Richter und Schwind entstammten. Er wies im Dunkel der Kunst unbeirrt die verlassenen Wege in die Innenwelt, die wieder ersehnt und erkämpft wird. Er, der durch ein langes schöpferisches Leben seinem Blute die Treue hielt, der gegen Mode und Unverstand endlich doch Recht behalten hat, er ist auch einer der wenigen, die ins Morgen finden. Man muss diesen zeitlosen Mann kennen, der im Silberhaar dem lieben Gott der Kinder gleicht, der gütig und weise seine Zauberkreise zieht und wie ein guter Geist in seiner Karls-

Digitized by Google

ruher Stille waltet, um zu verstehen, dass Mensch und Kunst dasselbe ist. Denn Kunst ist kein Beruf, sondern ein Leben, kein Verdienst, sondern eine Notwehr, kein Können, sondern ein Müssen. Alle Werke auch dieses Schöpfers sind eine einzige grosse Konfession. Ihm ist die Kunst nur das Instrument, nicht der Zweck, ihm ist die goldene Gabe nur Gerät am Altar der Seele, ihm ist das schöpferische Leben nur dienende Arbeit im Weinberge der Welt. Darum darf er nun aus der reinen Stille einer abendlichen Höhenwelt Sterne weisen, und Wege deuten, zurückschauen wie ein Vollmond der Nacht auf die Höhen nnd Tiefen des lärmenden Lebens als „die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele" die heimsucht in die „Seeligkeit nach Wirrwahns Zeit." Man will heutzutage an das Stammesblut der Kunst nicht mehr glauben, an den grünen Baum, der in der Mutter Garten steht. Die Theorie vergewaltigt alles zugunsten einer internationalen Kunst, die es noch nicht giebt. Da darf vielleicht das Werk eines Achzigjährigen darüber belehren, was es heisst deutsch zu sein, Kunst zu werden und in dem Gesetz, nach dem man angetreten, seine Idee zu leben, sodass jedes Kunstwerk bezeugt: „das ist unsere Kunst, aus unserem Wesen erwachsen, ob sie nun gefällt oder nicht."

Wir wollen hier Thomas Leben nur auf die künstlerischen Elemente betrachten, die den Künstler bildeten, denn es hat das Leben des Künstlers seinen Stern, Gott und Teufel und die Jahreszeiten der Seele. Wir kennen die Lehr- und Wanderjahre dieses Meisters aus seinem Erinnerungsbuche „Im Herbste des Lebens", dem seine eben vollendeten Memoiren folgen sollen. Die Geschichte seiner Jugend hat er gemalt und gezeichnet. Wir kennen längst das hohe Wiesenthal Bernaus, das elterliche Schwarzwaldhaus, die treue Mutter, der er die Heiterkeit, die Frömmigkeit und die Lust am Fabulieren verdankt, die ihn nie verliess. Die Mutter lebte bei ihm bis zum Ende. Der Vater, ein Müller und Spezereiwarenhändler, und der Bruder Hilarius, ein Lehrer, starben allzufrüh. Nur die kluge Schwester Agathe, die er oft gemalt hat, teilt noch heute sein stilles Leben in dem alten Galeriehäuschen in Karlsruhe. Zu der Familie gehörten kluge begabte Menschen, Uhrmacher, Drechsler Uhrenschildmaler, Hinterglasmaler, Kalendermacher und Gottsucher, und alle ihre Gaben fanden sich im „Johannesle" früh vereinigt. Alles mögliche wurde von ihm versucht, aber Geduld und Geld wollten nie ausreichen. Das Heimweh siegte immer wieder. Die Lithographenlehre (1853) und die Anstreicherlehre in Basel (1854), die Zeichenlehre beim Lehrer Ruska in Bernau, das Uhrschildmalen in Furtwangen, alles dies war eine gute Grundlage für den jungen Autodidakten, dessen erste Bildchen schon alles das enthalten, was man heute bei Rousseau und den Primitiven bewundert. Diese Arbeiten vermittelten 1859 dem Zwanzigjährigen das Karlsruher Stipendiat für die grossherzogliche Kunstakademie des Herrn Schirmer, der den schüchternen Kunstschüler erkannte und schätzte. Noch immer ist Schirmer nicht genügend gewürdigt, der für jene Zeit ein guter Maler und Lehrer war. Auch bei dem pedantischen Descoudres war manches zu lernen. Es war die Zeit der Düsseldorfer Historienmalerei, die sich seit dem Triumphzuge der Belgier (1842) allenthalben durchgesetzt hatte und die mit ihrer sentimentalen Schönmalerei alles beherrschte. Karlsruhe war durch Lessing ein berühmtes Zentrum geworden und hatte bald die norwegische und schweizerische Jugend angezogen. Die kleine Residenz hatte ein reges Kunstleben, das durch das Intermezzo Canon noch gesteigert wurde. Technische Probleme, theoretische Kämpfe bewegten die Jugend, die auch einem Sturmgeiste wie Feuerbach entgegenkam. Hier fand Thoma im Kunstverein seine ersten Erfolge (1862 — 63) also auch seine ersten Feinde. Das beste lehrte ihn immer nach Goethes Zauberspruch die Natur: „Wer mit seiner Mutter der Natur sich hält, findt im Stengelglas wohl eine Welt." Seine Kunst umschrieb er später selbst: „Ein geborner Realist wollte ich nichts anderes malen, als was ich selber gesehen, ja selber gelebt hatte — wo ich hinschaute, sah ich auch Schönes genug." Schirmer stellte ihm das Horoskop richtig, wenn er zu ihm sagte: „Thoma! Sie sind ein Poet," und zu den andern sagte: „der wird noch einmal etwas viel bedeutenderes als Ludwig Richter." Der junge Maler, der einen Schwarzwaldroman nach Jean Paul's Muster plante, der Zeichnungen zu Hebels Gedichten und zu eignen Träumereien machte, der in seinen Tagebüchern Stimmungen, Gedichte und Sprüche festhielt, war wirklich ein Poet und ist es auch sein Leben lang geblieben. Gottlob ist der „Fall Böcklin" eine deutsche Krankheit, gegen die noch kein Papier gewachsen ist. Freunde wie Bracht, Stäbli, Lugo und die „Gesellschaft" schätzten den Suchenden, der 1867 nach Düsseldorf zog. Hier fand er Unverstand und Gegner genug und als Gegengift den Freund Scholderer, der ihm Ziel und Antrieb war. Scholderer vermittelte ihm die

Digitized by Google



HANS THOMA, MONDSCHEIN. 1879

Digitized by Google

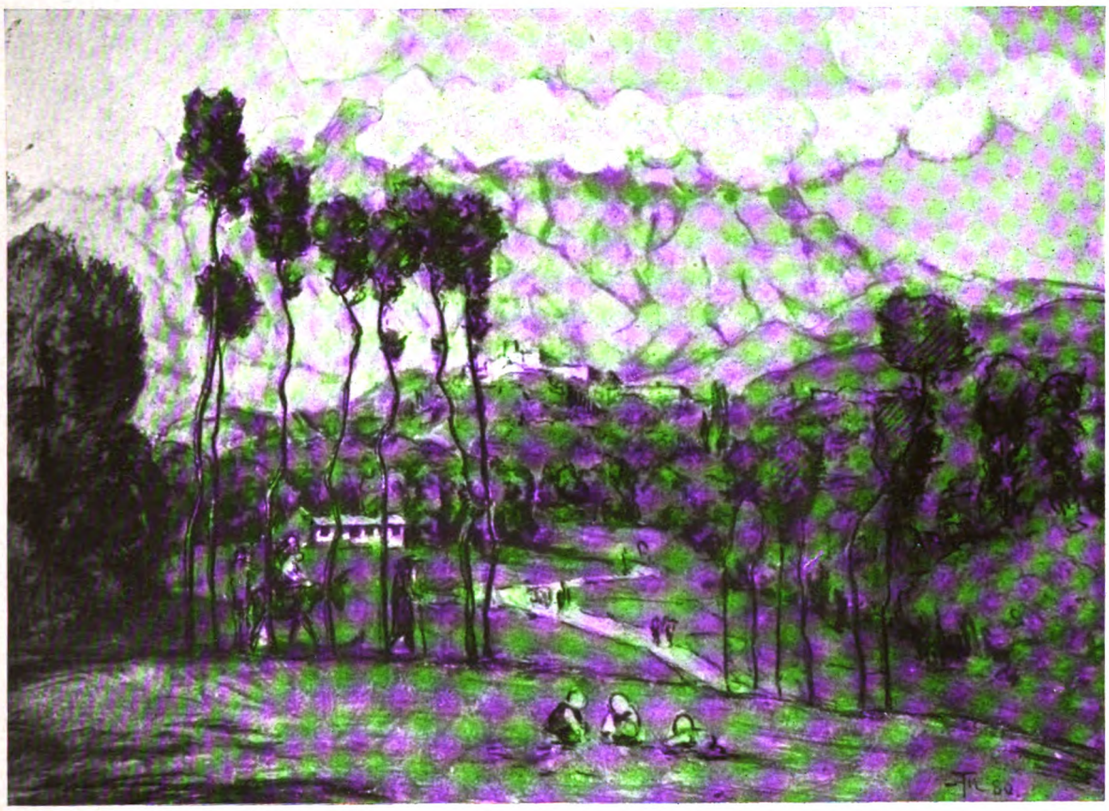
HANS THOMA, WASSERFÄLLE BEI TIVOLI. 1880

französische Kunstwelt, aus der damals Courbet nach Deutschland wirkte. Im Frühling 1868 fanden die beiden Freunde in Paris Schreyer, Burnitz, Werner, Fantin, die Bilder der Rousseau, Millet, Corot, und besonders den Meister Courbet selbst, dessen Ausstellung Aufsehen machte. Ein warmer dunkler Gesamtton aus schwarz und braun, eine fette kühne Primamalerei, eine neue Farbkultur und die Freiheit alles zu malen was man sieht — dies war für Deutschland das Neue. Diese französische Kunstsprache schuf sich in München und Frankfurt zwei Schulen, in denen späterhin Thoma leben sollte. Voll Anregung und Zuversicht nach Bernau zurückgekehrt malte er als erstes Bild die nähende Schwester am Fenster, ein Bild, das uns am besten belehrt, wie sehr er derselbe geblieben war, wenn auch seine Malerei wärmer, dunkler, fester geworden ist. Im Oktober 68 ist er wieder in Karlsruhe im Kreise der Lugo, Schroedter, v. Werner, Steinhausen. Der Kampf gegen ihn tobt. Man verlacht besonders sein Grün. 1870 verlässt er die Schildbürgerei und wendet sich über Säckingen nach München. War es anfangs die Akribie seiner Kunstform, sein scharfer Realismus, sein unbeirrter Blick ins Kleine und Feine der Natur, sein Mangel an „Komposition" der „Motive", der die Kunstvereine empörte, so war es jetzt seine kräftige Farbe, seine Freude an dem bunten Überfluss der Welt und Phantasie, was die Künstler so verletzte, die in Geschichte und Genre, in Ideallandschaft und Atelierromantik ihre Sehnsucht suchten. Natur, wie sie Thoma sah, gab es noch nicht, und der Unbeirrte musste fünfzig Jahre alt werden, bis ihn seine Zeit zu verstehen glaubte. Noch lebte der Kampf der Parteien um die Lasurmalerei (Canon's, der aus dem grauen heraus seine venezianische Farbenpracht entwickelte) gegen die Primamalerei, die besonders im Leiblkreise ihre Vorkämpfer fand.

Piloty und Leibl, Historie und Natur, Lasur und Alprima, dies waren feindliche Welten, und Thoma trat zu der kleinen Sezession der Geächteten, die wie Leibl, Hirth, Trübner, Eysen, Böcklin, Scholderer, Müller, Haider, Sattler, Lang ihren eigenen Weg suchten und bei Bayersdorfer, Eisenmann und Greif Rat und Beifall fanden. Thomas zweites Erlebnis war nach Courbet die Kunst Viktor Müllers. Das romantische Ideal dieses Frühverstorbenen, seine malerische Qualität und seine deutsche Phantasie machen Bilder wie das „Frühlingsidyll" oder „Das Mädchen und der Tod" fühlbar. Auch Böcklins phantastische Welt der Nixen, Faune, Genien lebt auf. Wie nahe sich trotzdem im Technischen Thoma und Trübner berührten, machen Bilder wie die „Raufenden Knaben" deutlich. Doch gährte sich das alles zu entschiedener Eigenart aus. 1874 machte der Künstler mit Lang und Heinrich seine erste Italienreise und fand in Rom Ludwig und Lugo, Dreber und Buchser und die klassische Gruppe um Hildebrand und Marées.

Digitized by Google

Trotz mancher Bereicherung paralysierte die Helenaschönheit der romanischen Kunstwelt doch nicht diesen Faust, der sich immer strebend bemühte. Wer je erkannt hat, wie viele der besten Deutschen an dem romanischen Ideal, wie damals Marées oder Feuerbach, zerbrachen, weiss die Wenigen um so mehr zu schätzen, die damals ihre Kunstheimat nicht verrieten. Die alte Kunststadt Frankfurt, die schon Cornelius, Rethel, Schwind beherbergt hatte und die Thoma durch Freunde wie Eiser, Küchler, Berlin, und erst 1890 entschied die Münchener Ausstellung den endgültigen Erfolg für Deutschland. Langsam begriffen auch die Galerien ihre Aufgabe, kauften die Bilder, die sie abgewiesen hatten und entschlossen sich (bis auf eine) auch Zeichnungen zu erwerben. Die Deutschen sehen ja bekanntlich mit den Ohren und kennen fremde Kunst besser als ihre eigene. Noch heute leiden wir an der Barbarei der Spätrenaissance! — Kurze Reisen Thomas nach England, Italien und Holland



HANS THOMA, LANDSCHAFT BEI CARRARA. WASSERFARBE. 1880

Haag, Scholderer, Burnitz lieb geworden war, wurde 1877 seine neue Heimat für die junge Ehe mit der Blumenmalerin Cella. Hier im engen Kreise fand er Freunde und Gönner, Aufträge und Beifall. Hier reifte sich zum Entsetzen der Kunstvereine seine Eigenart aus, hier bildete sich in der Stille seine Graphik zur deutschen Kunstschrift des Volkes. Die ersten Sammler seiner Bilder waren Amerikaner wie Minoprio oder v. Sobbe. Seine erste Sammelausstellung machte — der Kunstverein in Liverpool! In den achtziger Jahren folgte Gurlitt in wechselten mit dem Aufenthalt im Taunus. Der Frankfurter Kreis erweiterte sich: Steinhausen, Pidoll, Böhle, Altheim, Burger, Brütt, Schrödel, Süs, Thode und Langbehn gehörten dazu. Damals hatte Frankfurt ein Kunstleben, das die neuen künstlerischen Werte zwischen Frankreich und Deutschland vermittelte. Ruhig, wie eine Frucht ausreift, lebte Thoma das Seine, ein Werk, das wir heute staunend überblicken. Der badische Grossherzog, der alte Gönner Thomas, berief ihn 1899 aus Cronberg an die Karlsruher Galerie. Auch die Akademie

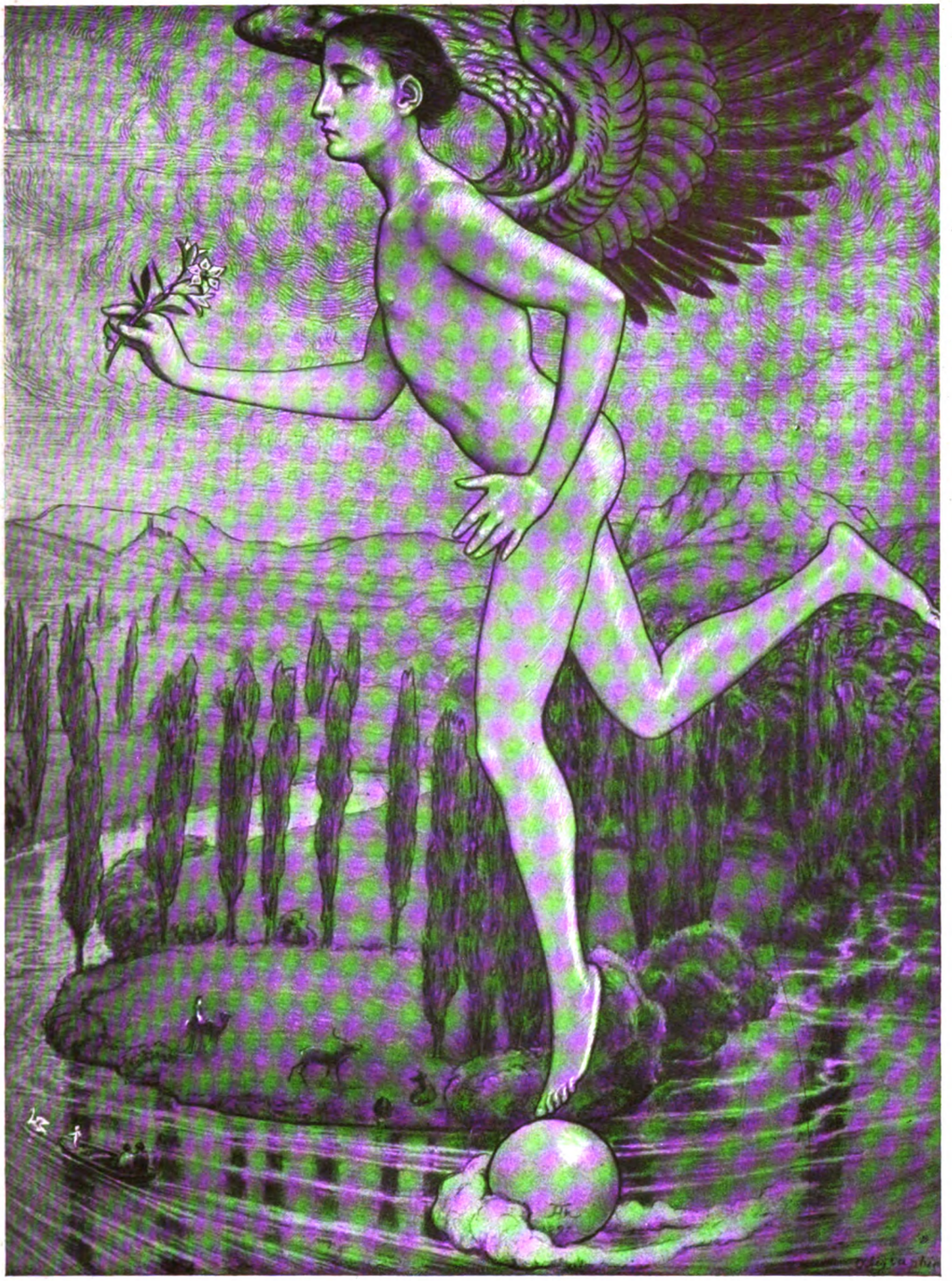
Digitized by Google

HANS THOMA, MUSIKANTEN. WANDMALEREI. 1887

gab ihm einen Lehrauftrag. Das grosse Publikum war noch immer bei der Kunst mit Herz und Geldbeutel, die seinem eigenen Wesen entsprach. Die Kunstvereine sind sich gleich geblieben. Doch lernt Hänschen heute schon was Hans nie lernte, und Meister Hans lächelt dazu. Noch einmal war Karlsruhe ein Kunstzentrum, dessen Kreise um die Pole Thoma und Trübner lebendig spielten. Eine neue Jugend erlaubt uns heute neue Hoffnungen für das Kunstleben der Stadt, in der sich „Karls" Ruhe allzubald zum Schlafe entwickelt hatte. Im Jahre 1909 wurde zum 70. Geburtstage des Meisters das Karlsruher Thomamuseum eröffnet, das die erste Kapelle christlicher Kunst seit den Tagen der Nazarener umfasst. Und nun am 2. Oktober 1919 feiert der Greis noch immer rastlos thätig, jugendlich rege, weithin gefeiert und geliebt, den 80. Geburtstag, als der grösste lebende Künstler des neunzehnten deutschen Jahrhunderts.

Es ist unmöglich, Thomas Kunst in einem Begriff zusammenzufassen. Es giebt nicht nur einen Thoma, es giebt Wandlungen und Stilstufen seines Wesens. Deshalb giebt es auch heute schon mehr als einen Begriff von ihm, weil er wie alle Kunstgrössen verschiedene Standpunkte, verschiedene Anschauungen erlaubt. Man lasse deshalb auch unsere Deutung derart gelten: das reiche Leben seiner Kunst will uns heute schon als eine Totalität erscheinen, das alle Arten, alle Formen künstlerischer Schöpfung umfasst. Thomas Kunst ist Volkskunst, ist Kunst aus dem Volke erwachsen, nicht für das Volk gemacht. Man macht keine Kunst für etwas, man wird Kunst! Alles andere ist Handwerk oder Artistentum! Die Kunst eines Volkes ist sein gestaltetes Ideal, das in einer Persönlichkeit Gestalt wird. Es ist der gleiche Kunsttrieb, der „Töpfe oder Schüsseln" macht und der in jeder Kunstform seine Erlösung sucht. In Wort und Linie, Form und Farbe ist Thoma Künstler. Seltsam schliesst sich ihm Jugend und Alter in einem strengen kindlichen Stil zusammen, der das Wesentliche in letzten Formen gliedert; dazwischen liegt die ganze Fülle der Probleme und Lösungen, die sich doch nie dem Strome der Zeit ganz überliessen. Die glatte Farbe, die feste Akribie seiner Formen löste sich schon früh (1860) in volle Sonne. Unter Courbets Einfluss wurde der Ton dunkler und wärmer, fand seit 1870 festere Form und malerische Qualität im Sinne des Leiblkreises, lockerte in den achtziger und neunziger Jahren wieder bunter und lichter die tiefen Gründe. Um 1900 beginnt jene strengere weitere Gliederung der Fläche, und in den letzten zehn Jahren wurde eine ungebrochene bunte Farbe in reinen graphisch schattierten Flächen mit der Leuchtkraft gotischer Glasfenster erreicht. Die Phantasie schafft aus den Naturformen eine

Digitized by Google

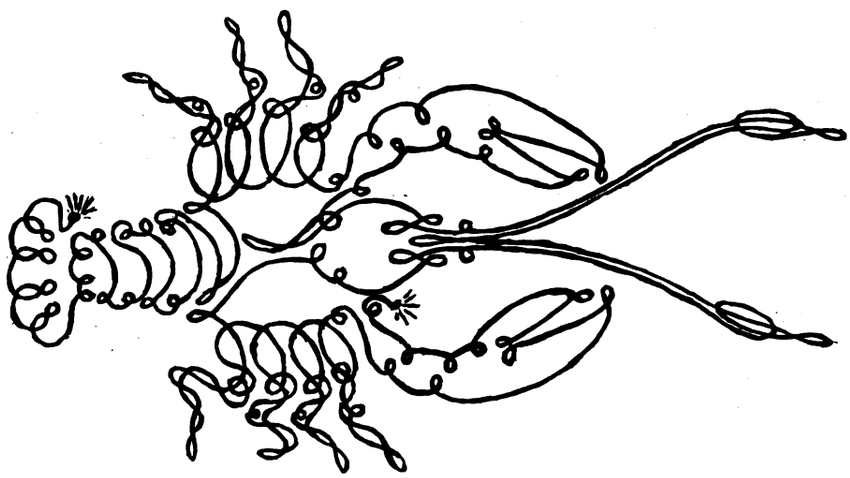


HANS THOMA, DER TRAUM. LITHOGRAPHIE. 1897

Digitized by Google

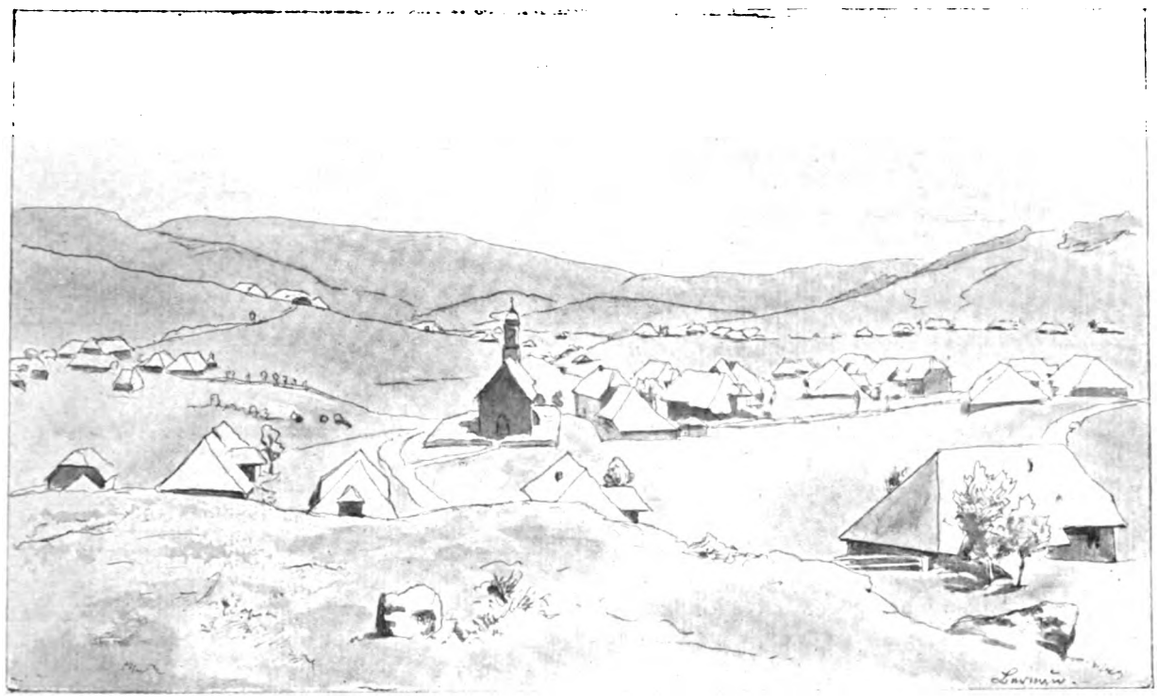
Kunstschrift, deren Formzeichen sie sich mit kindlicher Sicherheit bedienen kann. In dieser Kunstschrift, die jedem Gefühle Ausdruck zu geben vermag, in dieser starken bunten Koloristik, die ihre eigene Musik und Rhythmik hat, schlummern alle Keime für jene Kunst, die jede Raumillusion, jede organische Naturform zugunsten der neubeschriebenen Bildfläche, zugunsten der eigenwilligen „Expression" einer individuellen Innenwelt bekämpft. Man wird später einmal klarer verstehen, wie dieser einsame urschöpferische Meister der Vater der neuen süddeutschen Kunst war, die sich wieder der Konfession ihres Blutes, dem Erlebnis ihrer Welt überlässt, ohne im Internationalen oder Individualistischen unterzugehn. Wer das subjektive Wesen der deutschen Kunst je erkannt hat, weiss, was ich meine, wenn ich von einem deutschen Kunstdialekt spreche, der uns gerade in Thomas Blättern lebendig wird. Fast vergisst sich darüber der Reichtum der technischen Arten. Und doch ist alles nur ein Instrument, nur ein Organ, dessen eine grosse Persönlichkeit bedarf, um sich auszudrücken. Die Fülle des gestalteten Stoffes wird offenbar. Es ist, wie wenn dies Auge vom goldnen Überfluss der Welt alles getrunken hätte, was je Schau und Vision gefesselt. Menschen- und Volksleben, Landschaften und Bildnisse, Tiere und Pflanzen der Umwelt gleiten hinüber in Phansasie und Dichtung, in Mythe und Religion, in die Zeichen des Jahres und Sternhimmels, in die Symbole der Zeit und Ewigkeit. Die Traum- und Zaubersphäre der Innenwelt thut sich auf. Die Linien des Alltags lösen sich in die Ornamentik der Seele. Die Kunstwelt gehört nicht nur dem Auge. Dies leugnete zwar der Materialismus des neunzehnten Jahrhunderts, dessen Kunstlosung „l'art pour l'art" war, dessen Weltanschauung mit dem Kriege der vernichteten Nation zusammenbrach. Es siegte endlich die Kunst der Seele, deren Macht nie erloschen war, die sich der Kunstmittel als eines Organes bedient, um sich selbst zu deuten. Es gilt endlich zu empfinden, dass die Kunstgebilde über uns hinaus an tiefere Bereiche grenzen, dass Kunst und Religion sich in letzten Symbolen berühren. Dies ist das Kunstgeheimnis, das wir „nachstammeln"! Es erfüllt sich das, was Beethoven der Bettine bekannte, auch in Thomas Kunst: „So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion ... — Und so ist jede echte Erzeugung der Kunst unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, dass sie Zeugnis giebt von der Vermittlung des Göttlichen in ihm."

Kurt Karl Eberlein



HANS THOMA, FEDERZEICHNUNG

Digitized by Google



HANS THOMA, BERNAU. ZEICHNUNG MIT FEDER UND TUSCHE

IV

ZU THOMAS LANDSCHAFTSZEICHNUNGEN

Die europäische Kunstgeschichtsschreibung hat sich gewöhnt, den Stil einer Zeit als eine Einheit zu fassen. Sie geht von der Voraussetzung aus, es müssten alle wesenhaften Erscheinungen einer Epoche sich einem einheitlichen Stilbegriffe unterordnen, und sie neigt darum dazu, ungerecht zu sein gegen alles, was nicht der scheinbar allein zeitgemässen Formel sich fügt. Es giebt auch in Ostasien eine wissenschaftliche Kunstgeschichte. Aber die Methode, die dort herangebildet wurde, zerlegt nicht in Querschnitte, die etwa der zeitlichen Aufeinanderfolge der Generationen entsprechen, sondern in Längsschnitte, die sie unter dem Begriff von Schulen fasst. Es müsste lehrreich sein, den Versuch zu machen, einmal nach diesem Prinzip das Material der europäischen Kunst zu ordnen, wie es andrerseits sich als fruchtbar erweist, nach dem uns geläufigen Grundsatz der Stilentwicklung die Kunst Ostasiens zu untersuchen. Denn die thatsächlichen Verhältnisse sind hüben nicht anders wie drüben, und die verschiedenen —ismen, zu denen sich die neueste Kunst bekennt, um sich unter deren Zeichen zu befehden, sind im Grunde das gleiche wie die „Schulen“ im heutigen Japan. Nur dass im Osten von vornherein jeder neben der anderen ihr Daseinsrecht zuerkannt wird, während bei uns jede den Anspruch erhebt, nach dem allgewaltigen Gesetz der Entwicklung die allein Daseinsberechtigte zu heissen.

Es ist die Folge dieser einseitigen Stellungnahme, dass der Beurteiler geneigt ist, den Stil für wesentlicher zu halten als die Qualität. Eine Zeit, die in Liebermanns Zeichnungsstil ihren allein angemessenen Ausdruck zu finden glaubt, fühlt sich von jeder Leistung befriedigt, die sich nur das Mittel seiner malerischen Schwarz-Weiss-Wirkung bedient, und

Digitized by Google

es erscheint ihr jede Zeichnung verdächtig, die von anderen Voraussetzungen und mit anderen Endabsichten die Sichtbarkeit interpretiert. Der Begriff des Zeitgemässen, dem ein natürlicher Vorgang eingeräumt wird, trübt den Blick für die bleibenden Werte, und es ergiebt sich, dass das Kunsturteil denselben Wandlungen unterworfen wird wie die Kunst selbst in dem Ablaufe ihrer Entwicklung. Während die Zeichnungen von Liebermann-Nachahmern geringen Ranges eine gewisse Erregung auslösten, sah man über Meisterzeichnungen Thomas hinweg, da ihnen der Reiz der Aktualität abging, und man entdeckt diese selben Zeichnungen mit einem Gefühle der Überraschung, da mit dem Einsetzen einer neuen Generation der malerische Stil des Impressionismus seinerseits als überwunden und abgethan gilt.

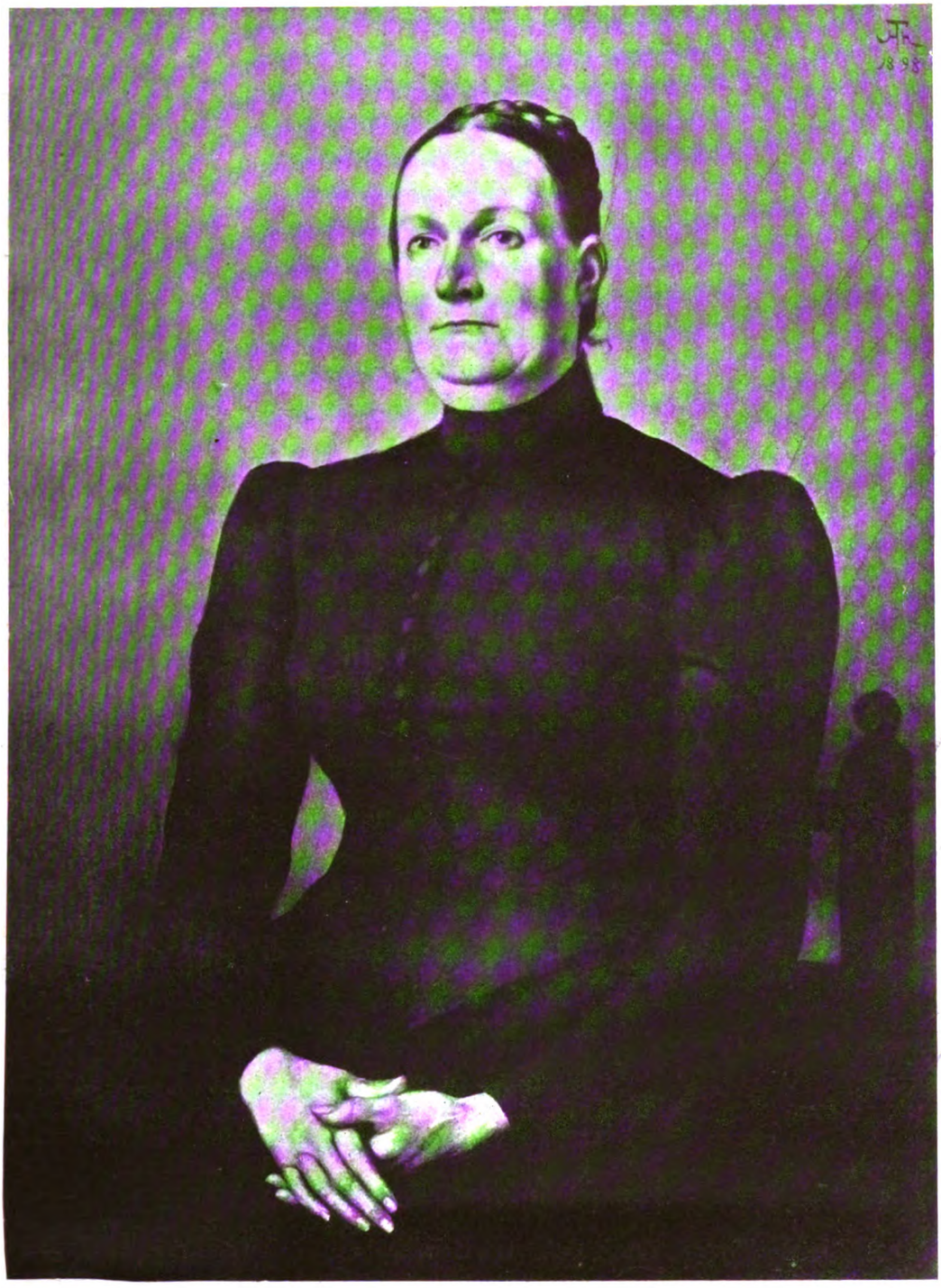
So wird die Kunst Hans Thomas in einem neuen Sinne modern, nicht weil sie selbst, wohl aber weil die Einstellung des Beschauers mit dem Ablaufe der Zeit sich wandelte. Man bewundert an ihr die Klarheit der Form, während man noch vor kurzem gerade diese zugunsten der Bewegtheit im Lichte preisgegeben wissen wollte. Man soll nun nicht in den gegenteiligen Fehler verfallen und die Meisterzeichnungen des Impressionismus gering achten, wozu eine neue Jugend mit der üblichen Heftigkeit hindrängt. Man sollte vielmehr die Lehre des Ostens sich zu eigen machen und die Möglichkeit des Nebeneinanders der Schulen begreifen, da auch die Wirklichkeit einen Thoma neben einem Liebermann duldete. Die „Liebermann-Schule“ ist nicht zum Aussterben verurteilt, wenn die „Thoma-Schule“ eine neue Bedeutung erlangte. Zur Thoma-Schule in diesem allgemeinen Sinne gehören aber nicht Boehle und Steppes, sondern diejenigen, die ohne an seine besondere Formgebung sich zu halten, wieder nach Klarheit des Bildaufbaues, nach fester Struktur und nach einem linear fassbaren Gerüst suchen.

Für Thoma ist ein Baum nicht ein Valeur, sondern ein tastbar plastisches Gebilde. Er zeichnet nicht Flecken, sondern Umrisse. Er sucht nicht im Ausschnitt den Eindruck des Zufälligen, das im Vorübergehen Erhaschten, sondern er will die Erscheinung in ihrer Ruhe und in ihrer Ganzheit. Deshalb ist eine Landschaftszeichnung Thomas immer eine Vedute im besten Sinne des Wortes, sie giebt die Ansicht einer ganz bestimmten Gegend und erschöpft deren Besonderheit in möglichst vollkommener Weise. Thoma zeichnet nicht beliebige Strassen und Bäume und Häuser, die von der überall gleichen Luft umgeben in dem überall gleichen Lichte stehen, sondern er zeichnet die Mainlandschaft, den Taunus, das Neckarthal mit allen Besonderheiten ihrer eigentümlichen Formung. Er unterscheidet den Baum nach seiner Art, seinem Wuchse und seinen Blättern, und im Rasen, der nicht eine Tonfläche ist, sondern ein Wald von Gräsern, wachsen Blumen der verschiedensten Gattung.

So hat Thoma vor zwei Menschenaltern gezeichnet, und so zeichnet er noch heut. Er liess sich niemals dadurch beirren, dass andere neben ihm andere Wege gingen. Und auch mit dieser Treue gegen sich selbst kann er als ein Vorbild gelten, da so viele heut unter dem Eindruck fremder Richtungen in ein unheilvolles Schwanken geraten. Nicht auf den Tag kommt es an, sondern auf die Zeit. Was dem Augenblick diente, geht mit ihm dahin. Das Wertvolle aber besitzt Dauer, und wenn auch die Meinung des Tages ihm einmal unrecht thun kann, so ist es doch gewiss, dass seine Stunde einmal kommt, wie nun der achtzigjährige Thoma erlebt, dass eine neue Jugend ihm huldigt.

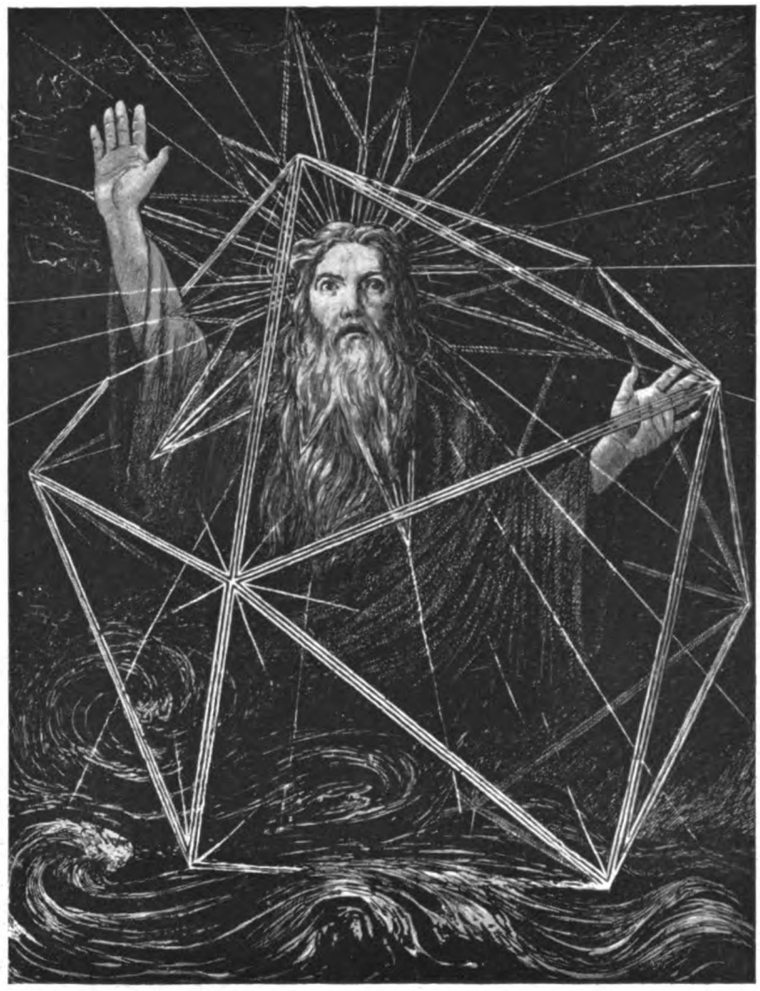
Curt Glaser.

Digitized by Google



HANS THOMA, BILDNIS FRAU ELISE KÜCHLER. 1898

Digitized by Google



HANS THOMA, „ES WERDE LICHT", LITHOGRAPHIE. 1903

V

Wie ein jedes Alter gleich den Jahreszeiten seine eigenen Freuden und Leiden mit sich bringt, so hat es auch seine eigenen Menschen; Menschen, die in eben diesem Alter ihre Bestimmung erfüllen. Es giebt Jünglingsnaturen, die in der Blüte ihrer zwanzig Jahre die Welt bezaubern und die mit Sechzig als alberne Gecken jedermann zur Last fallen — ein verdriesslicher Anblick wie vertrocknete Knospen. Es giebt Naturen, die für die Mittagshöhe des Lebens geboren sind, für Wagnisse, Kämpfe und rasche, heisse Genüsse. Sie werden selten alt. Und schliesslich giebt es Menschen, die erst im Greisenalter so recht erblühen, deren ganzes Leben sich wie eine Vorbereitung auf einen langen, stillen und heiteren Feierabend ausnimmt. Zu ihnen möchten wir Hans Thoma zählen. Wir kennen ein Jünglingsporträt von ihm; es sieht ernst und scheu aus. Als Mann erscheint er uns in sich gekehrt, still gefasst. Nicht niedergedrückt

Anm. d. Red.: Diese Ausführungen sind der wesentliche Teil eines Aufsatzes, der vor zehn Jahren, zum siebenzigsten Geburtstag Thomas, in „Kunst und Künstler" erschienen ist.

Digitized by Google

HANS THOMA, SOMMERGLUCK. 1903

Digitized by Google

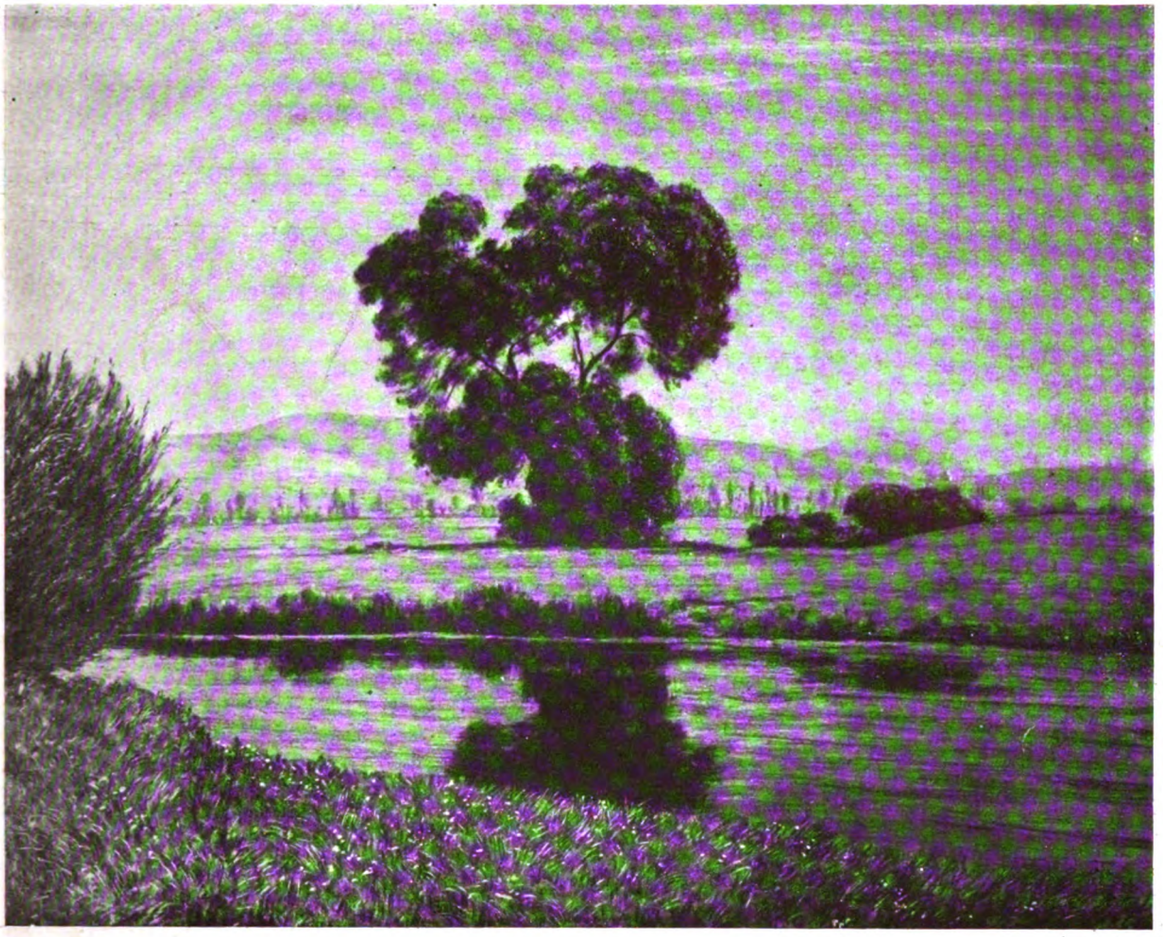
HANS THOMA, WEIHNACHT. MITTELBILD EINES TRYPTICHONS. 1906

vom Misserfolg, durchaus nicht; aber auch nicht grade kampfbereit im Hochgefühl der eigenen Kraft. Nein, wir glauben nicht, dass unser Thoma das Ideal eines Jünglings oder eines Mannes war; aber ganz gewiss ist er das Ideal eines Greises. Der Abend seines Lebens ist lang und sonnig und, wenn er auch reich an harmloser Fröhlichkeit und Festesfreude ist, so darf er doch nicht eigentlich Feierabend genannt werden, denn die beredten Lippen haben noch viel zu erzählen und die fleissigen Hände haben noch viel zu schaffen. Sich zur Freude arbeitet er, malt heute eine Muttergottes, und morgen einen Blumenstrauss, malt Wundervögel, und Schwarzwälder Bauern, kurz alles Erdenkliche und ist es wohl zufrieden, wenn andere sich mit ihm freuen. Er lässt es auch mit gutmütiger Gelassenheit geschehen, dass man über ihn redet und schreibt und predigt. Er hat nicht widersprochen, als man ihn früher kritisierte und verkannte; er wehrt sich auch nicht, wenn man ihn heute vergöttert. Und dieses thut man wahrlich. Es giebt im Leben berühmter Leute irgendwo eine Zeit, in der sie bei lebendigem Leibe von der Mitwelt kanonisiert werden und fortan aller der Ehren, der Predigten, der Festversammlungen und der Weihrauchdüfte geniessen, die sonst den Heiligen im Jenseits aufgehoben bleiben. Hans Thoma hat diese Zeit längst erreicht. Ja, der Ton, in dem man ihn zu feiern pflegt, ist so hoch gestimmt, dass ich fürchte, unpassend zu erscheinen, wenn ich rede, wie mir der Schnabel gewachsen ist.

Man hat es uns ausdrücklich verboten, den Meister zu kritisieren. Nicht mit dem Verstande, sondern mit dem Gefühl allein sollen wir ihn begreifen, uns in sein Werk versenken. Doch wir dürfen diese Forderung weitergeben. An uns ist sie nicht gerichtet; denn wir denken nicht daran, den Künstler zu bekritteln oder zu schulmeistern. Wir freuen uns seiner Gaben. Nur glauben wir, unseres Verstandes nicht ganz entraten zu können, wenn wir unserer Freude Ausdruck geben wollen, indem wir das bezeichnen, was wir an Thoma lieben. Dabei lehnen wir es ab, seinen guten Namen zu missbrauchen, indem wir ihn zu einer Waffe umschmieden, mit der wir andere Meister, die nicht seinesgleichen sind, bedrohen.

Es ist in der Literaturgeschichte üblich, in gewissen Zeiten eine Kunstpoesie von einer Volkspoesie zu unterscheiden, zufolge jenes unreinlichen Denkens, das der Bequemlichkeit dient. Denn schliesslich ist doch diese Poesie ebensowohl Kunst wie jene. Nur die Vehikel, die der Pegasus befördert, sehen verschieden aus. Auch das wohlbekannte Liedchen, das der Wandergesell auf der Landstrasse singt, ist einmal von einem ersonnen

Digitized by Google

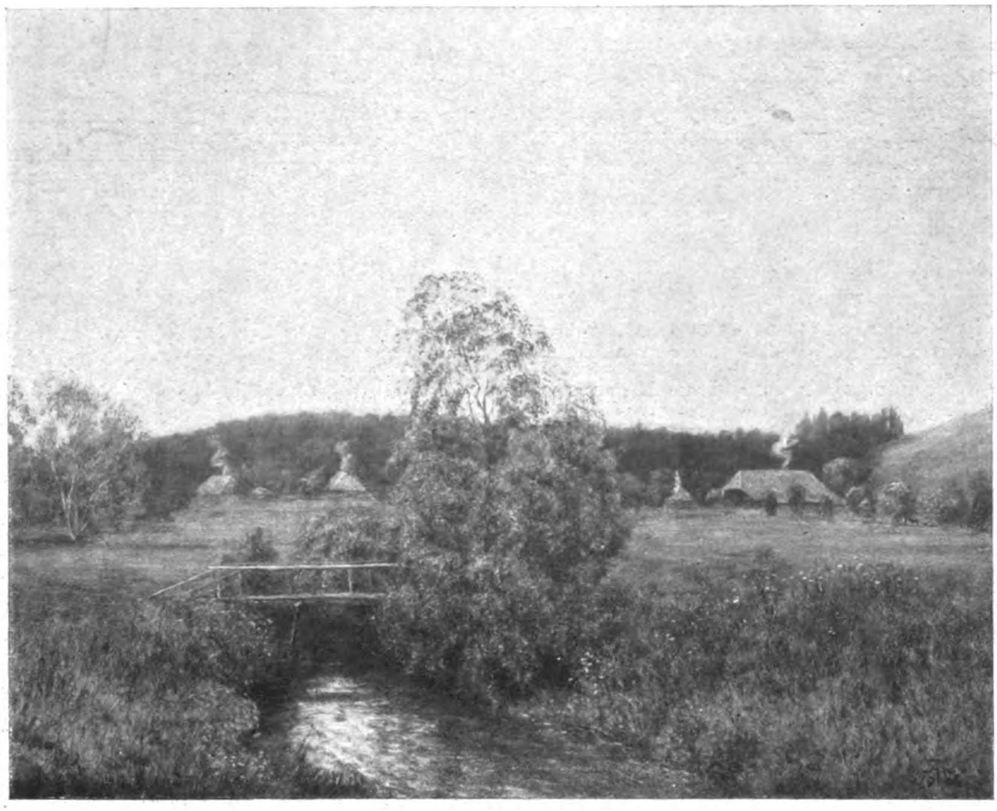


HANS THOMA, MORGEN AN DER DONAU. 1906
SAMMLUNG DR. TH. ELKAN, BERLIN

den es dazu trieb, sein Glück und seine Schmerzen in Rhythmen und Reime zu binden, also von einem Künstler. Wer weiss, was solch ein Künstler sonst noch alles gedichtet hat, Köstliches und Nichtiges! Wir wissen es nicht. Wir wissen nur soviel, dass er es leichtsinniger Weise versäumt hat, für seinen Ruhm zu sorgen, indem er seinen Namen der Nachwelt überlieferte. Namenlos lebt er in seinem Liede weiter, in jenem Liede, das uns seltsam ergreift, weil wir in ihm ein starkes, reines Gefühl mit dem Zwange der Kunstform ringen sehen, so stürmisch, dass bisweilen die Form gesprengt wird wie eine Fessel, die man von sich wirft. Unsere Gelehrten sind noch nicht dahin gelangt, auch eine Kunstmalerei von einer Volksmalerei zu unterscheiden; sollten sie dieses aber eines Tages belieben, so wissen wir, dass sie Hans Thoma zu den Volksmalern rechnen werden. Seine Bilder sind Volksbilder in dem Sinne, wie die Gedichte, die des Knaben Wunderhorn uns überliefert, Volkslieder sind — nur mit dem Unterschiede, dass bei ihnen die Auswahl noch nicht getroffen ist, die jenen so sehr zu statten kommt.

Ein reiches Leben liegt vor Thoma ausgebreitet. Er hat Deutschland vom Süden zum Norden durchmessen, hat in Italien und in Paris gemalt, hat England gesehen und die Niederlande, aber alles dieses ist mit alleiniger Ausnahme von Paris an ihm vorbeigegangen wie die Länder, die ein Gesell auf seiner Wanderschaft durchzogen hat. Von allen Eindrücken ist schliesslich nur der erste überall siegreich geblieben, der Eindruck seiner Heimat, Die Schwarzwaldheimat hat ihn augenscheinlich gesegnet, als wollte sie ihn ausdrücklich zu ihrer Verherrlichung berufen. Dafür kam es ihm zustatten, dass er als einfacher Leute Kind in einem

Digitized by Google



HANS THOMA, DER ABENDSTERN. 1906

Dorf geboren wurde, denn überall bewahrt sich ein Volkscharakter in ländlichen Bezirken am reinsten, während dem Menschen der höheren sozialen Schichten immer etwas Heimatloses anhaftet, zumal wenn ihm der fragwürdige Vorzug beschieden war, in einer Grossstadt auf die Welt zu kommen.

Unfraglich sind die besten Bilder Thomas solche, die seinem heimischen Kreise entstammen, die Schwarzwaldlandschaften, die Bildnisse seiner Mutter und Schwester, die Studienköpfe und die intimen Szenen bäuerlichen Lebens, die ihm die Heimat darbot. Zu ihnen kommen dann späterhin einige wundervolle Selbstbildnisse und Bildnisse seiner Frau. Die hohen Vorzüge dieser Bilder sind nicht ganz unbestritten. Es will mir scheinen, als wären die meisten mit irgend einem Wenn und Aber behaftet — doch um dies zu formulieren, muss man selber Maler sein. Für uns mag die Gewissheit genügen, dass sie zu den besten ihrer Zeit gehören. Sie haben etwas Siegreiches, unmittelbar Überzeugendes. Das Geringste, ein Feldblumenstrauss, eine Wiese, ein Bach im dunklen Tannenwald ist hier zum reichen malerischen Erlebnis geworden. Und auch da, wo die Gebirgsnatur all ihre Reize entfaltet, als wollte sie dem Menschenkind sein Malgerät aus der Hand nehmen, weiss Thoma sich vor ihrem Angesichte zu behaupten. Wohl keiner hat das gefährliche Problem der „schönen Aussicht" so bemeistert wie er. Dabei bewährt er sich sogleich als eine Malernatur hohen Ranges durch seine Farbengebung, deren Vorzüge seltsamer Weise von seiner engeren Gemeinde kaum gebührend gewürdigt werden. Die koloristische Begabung Thomas äussert sich merkwürdig verschiedenartig. Anfänglich in Harmonien tiefer, auf Braun gestimmter Farben, die in der Schule Schirmers nicht ihresgleichen finden. Die Pariser Eindrücke bestärken ihn in dieser Richtung. Damals hat er einiges gemalt, z. B. den Hühnerhof in der Hamburger Kunsthalle, das sich unmittelbar mit der grossen Entwicklungslinie der europäischen Malerei berührt. Man fühlt sich an Courbet erinnert und an die Bestrebungen Leibls,

Digitized by Google

wobei ausdrücklich hervorgehoben werden mag, dass Thoma durchaus selbständig als Wahlverwandter auftritt, nicht etwa als schmiegsamer Gefolgsmann. Ein wenig später, in den siebziger Jahren, entstehen dann Landschaften, wie der Rheinfall, in denen sich eine leuchtende Farbenpracht entfaltet. Man fühlt sich versucht, an Böcklin zu denken, der aber bei dem Vergleich schlecht beschmecken irgendwie nach Bernau so wie die Campagnalandschaften Ludwig Richters nach Loschwitz schmecken. Und ähnlich ergeht es ihm mit den Menschen. Ich kann mir nicht helfen, aber auf dem Thomaschen Bildnisse kommt mir der Geheimrat Thode vor wie ein Predigtamtskandidat aus Bernau. Fürstliche Personen nehmen sich aus wie dörfliche Honoratioren in unbequemen Fest-

HANS THOMA, DAS FLÖTENLIED. 1907

stünde, denn Thoma erweist sich in seiner minder gewaltsamen und minder phantastischen Farbigkeit als der Stärkere.

Wenn sich auch die Kreise des Dargestellten für Thoma erweitern, so verlässt ihn doch die Heimat nie. Den badischen Schwarzwald, den er, in unauslöschlichen Eindrücken in seiner Seele beschlossen, überall hinträgt, spüren wir auch in dem Italien, das er gemalt hat. Seine Olivenhaine gewändern. Ein notwendiger Zusammenhang, eben jener, der das Beste ausmacht in Thomas Bildnissen einfacher Menschen, ist hier gelockert. Vollends verloren und für mich wenigstens unauffindbar wird er in jenen Gemälden höheren Stils, in denen die christliche Heilsgeschichte oder die Mythologie behandelt ist. Von diesen Bildern, von den Wundervögeln, Traumgöttern und Paradieseswächtern zu schreiben überlasse ich um so lieber einem rede-

Digitized by Google

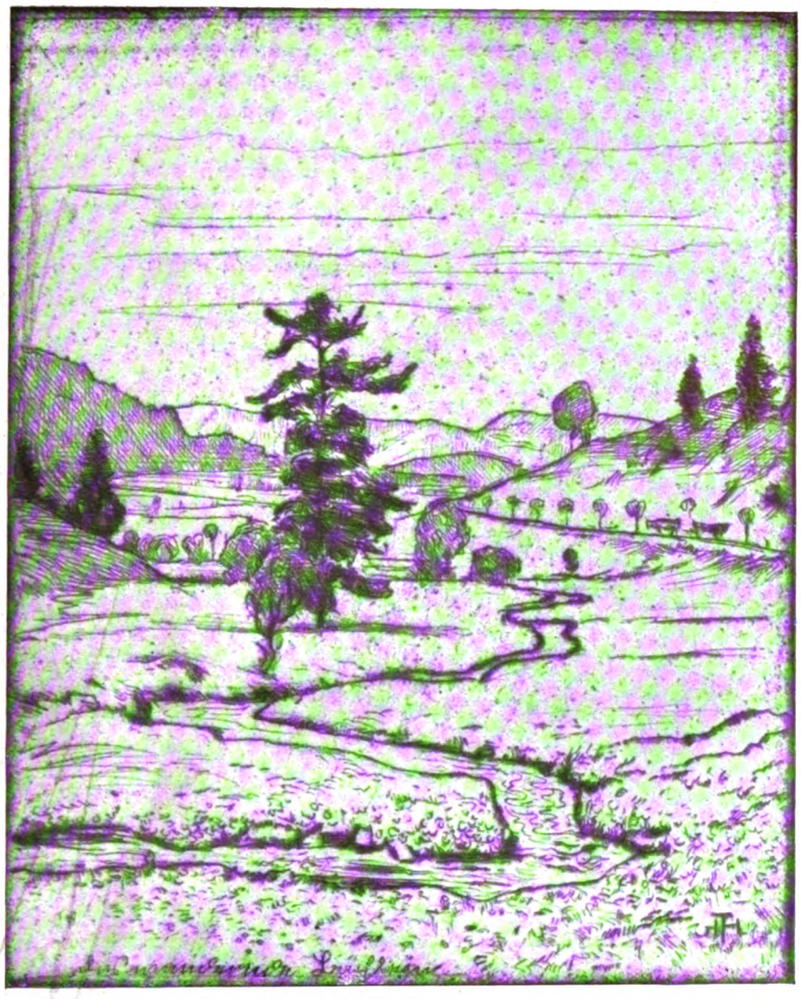
gewaltigen Fürsprech der engeren Thomagemeinde, als man in jenen Kreisen eben hierin Thoma am meisten bewundert. Habeat sibi.

Thomas beste Bilder — man nehme, welche man wolle — ergreifen unser Gemüt auch deshalb, weil sie manche Saiten des deutschen Wesens wieder einmal ertönen lassen, die in unserer Kunst lange Zeit verstummt waren. Ich möchte nicht missverstanden werden. Deutschtum ist ein weiter Begriff, der manches umfasst, das sonst wohl als gegensätzlich sich auszuschliessen scheint. Daher wäre es vermessen, Thoma schlechthin als den Deutschesten der Deutschen unter unseren Künstlern hinzustellen. Um von den Lebenden zu schweigen, so war auch Leibl deutsch, und Feuerbach war es nicht minder. Beide aber haben wenig genug mit Thoma gemein. Auch erzeigt man unserm Meister einen schlechten Dienst, wenn man ihn in einem Atem mit Dürer nennt, denn nichts verkleinert so sehr wie die Nähe des Gewaltigen. Thomas Ahnen heissen anders. Rückschauend möchte ich Richter und Schwind nennen, dann Cranach und die Kleinmeister und Miniaturmaler des sechzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. Die Ahnenreihe ist immerhin nicht zu verachten. Sie umfasst alle jene liebenswürdigen, warmherzigen Erzähler, die unermüdlich die Herrlichkeit der deutschen Berge und Wälder preisen, die von den kleinen Geschehnissen des Alltags, von den Bauern auf dem Acker, und von den Mägden in der Spinnstube zu plaudern wissen; alle jene umfasst sie, denen das Geringste heilig ist und die mit dem Höchsten auf Du und Du verkehren. — Sie geben manchmal zuviel, diese deutschen Meister. Der Rahmen umschliesst es kaum, was sie alles malen möchten. Aber wir lassen es uns gern gefallen, so lange der Rahmen nicht zu weit gespannt ist. Dabei ist noch eines zu beachten. Diese Vorzüge gehören zu denen, die vererbt, aber nicht gelehrt werden können. Sie werden mit jedem neuen Künstlergeschlecht in Deutschland wieder geboren, wobei dann freilich ihr ferneres Gedeihen der Gunst von Wind und Wetter anheimgestellt bleibt — nur nicht dem Belieben des Einzelnen. Nirgendwo richtet sich der Nachahmer so schnell wie eben hier. Wer frei nach Schwind oder Thoma gemütvoll sein will, der steht mit einem Schritt mitten in der „Gartenlaube".

So kommt denn auch Thoma trotz redlichen Bemühens in Karlsruhe und Düsseldorf von keiner Schule her. Vielmehr ist er seiner Art nach der geborene und geschworene Gegner jeder Akademie, ob er gleich mit der Milde des Alters sie heutzutage gutmütig gelten lassen mag. Das Beste wusste er schon, als er die Schwelle der Karlsruher Kunstschule überschritt, und den Rest hätte er irgendwo hinzuerworben. Ja, es sieht so aus, als hätte Thoma das Malen gelernt wie unsereins das Sprechen. Er betreibt es auch gerade so unbedenklich und malt Dialekt wie ein anderer Dialekt redet. Innerlich ist er, wie Dürers Maler, allezeit „voller Figur" gewesen, so dass man meinen sollte, er müsse seine liebe Not haben, um der Fülle der Bilder Herr zu werden, die nach Gestaltung drängen. Doch scheinen ihn solche Sorgen nicht zu drücken. Er freut sich vielmehr seines Reichtums, teilt ihn mit vollen Händen aus und möchte unablässig Bild an Bild reihen wie in einem grossen Bilderbuch für grosse Kinder. Dabei gebietet er der Natur wie einer allzeit willfährigen Magd. (Nichts ist falscher als ihm jene Dürersche Ehrfurcht anzudichten, die sich in unablässigen Studien erschöpft.) So lange er nun die Natur auswendig weiss, weil er mit ihr herangewachsen ist, geht alles vortrefflich, gelingt das Beste ihm spielend. Dafür aber rächt sich gelegentlich die sonst so Gehorsame, in den phantastischen Regionen, in die er sie einführen möchte. Doch davon wollen wir nicht weiter reden, weil wir den Meister heute feiern.

Freilich ist es gerade in diesem Falle ein eigen Ding mit dem Feiern. Wie mir scheint, wollen die hochtönenden Reden gelehrter Herren und ein offizielles Gepränge nicht recht zu Thoma passen. Man möchte ihm lieber irgendwo im Schwarzwald begegnen und an ländlich geschmückter Tafel einen Schoppen Markgräfler seinem Wohle weihen. Doch da uns dieses nicht beschieden ist, so wollen wir wenigstens hoffen, dass unser Glückwunsch durch allen lauten Festjubel zu ihm dringen und ein geneigtes Gehör finden möge.

Digitized by Google



HANS THOMA, DAS WANDERNDE BÄCHLEIN. RADIERUNG

VI

Sie fordern mich auf, über Hans Thoma in „Kunst und Künstler“ meine Meinung zu sagen; ich fühle mich, indem ich Ihrem Wunsche nachkomme, wohl etwas eingeschüchtert aus Ehrfurcht und Verehrung vor diesem Künstler!

Ich habe zu viel Bewunderung und Respekt vor dieser persönlichen und gesunden Energie, so dass ich nicht mein Urteil über einzelne Werke vorbringen kann, das immer ein schwankendes gewesen ist, eben weil vielleicht Maler überhaupt nicht frei im Urteil sein können und immer vom eigenen, oft sehr engem Gesichtspunkt aus, zu urteilen gezwungen sind!

Aber seit ich Bilder betrachte und selbst male, habe ich Thomas Bilder aufmerksam angesehen und diese haben sich mir immer fruchtbringend erschlossen!

Heute sind es die Zeichnungen, die mein Interesse am meisten einnehmen, fast wie wenn ich deren Schönheit selbst entdeckt hätte. Wie milde nimmt er dem Weiss des Papieres seine Hohlheit, wie edel zeichnet er Bäume und wie reich besitzt

Digitized by Google

er eine in unserer Kunst so seltene Schönheit. Seine Linien umschliessen eine Farbigkeit, ohne dass Thoma diese mit Hell und Dunkel zu provozieren braucht; man muss schon zu Turner und Corot zurückgehen, so selten findet sich in der modernen Kunst eine ähnliche Sensation der Natur!

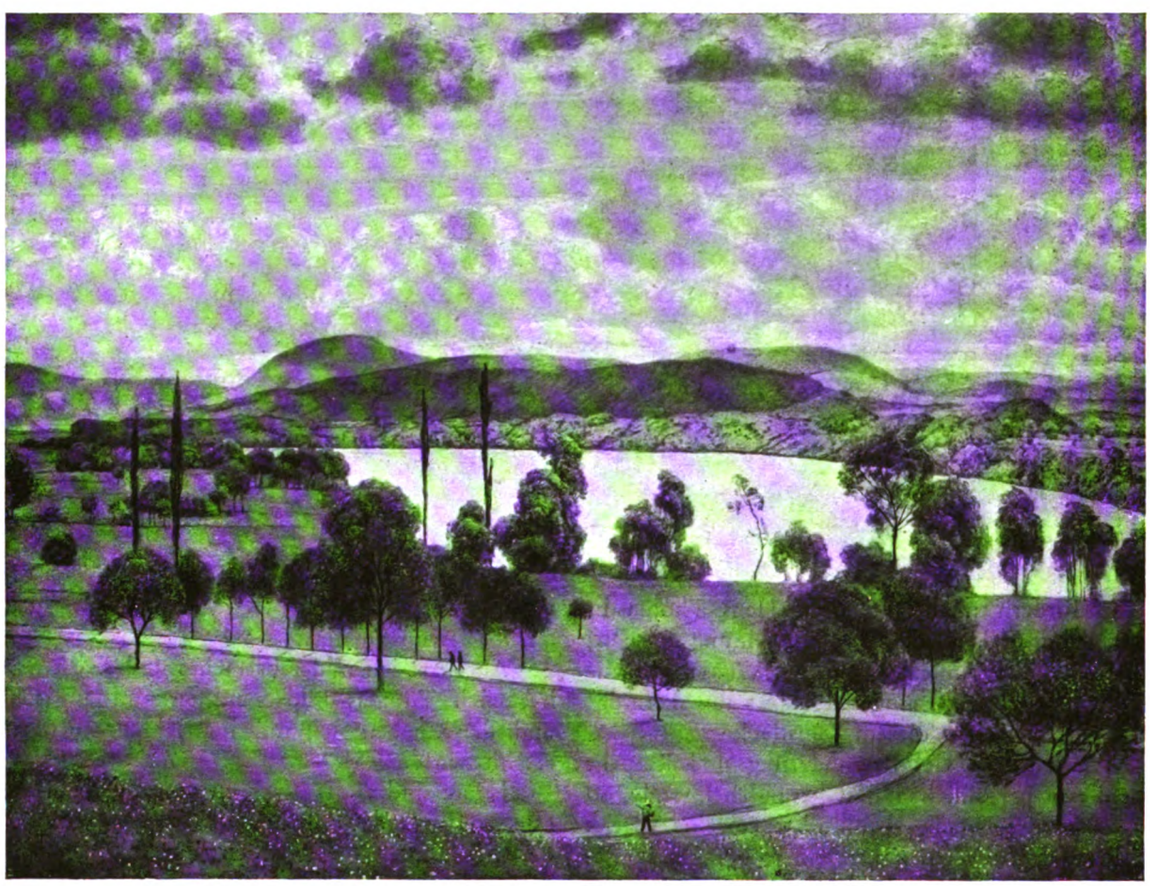
Wenn ich heute so viel näher als je bei Thoma stehe, so scheint mir fast, als korrigiere sich unsere Zeit an ihm! Begegnet man einem Bilde von Thoma, so bietet dies einen Ruhepunkt für das Auge, das auf seiner Flächenhaftigkeit einen Halt findet und nicht zwischen einer Impression hindurchfällt! Thoma deckt sich damit, mit den Impressionisten, so stark, dass mir fast scheinen will, als habe er diese, trotz seiner gelegentlichen Schwere des Ausdrucks, besser verstanden als viele Maler, die wir als deren Nachfolger anzusehen gewohnt sind!

Leider standen ich und die Kollegen meiner Generation, aus einer geringen und jugendlichen Geistesverfassung heraus, seiner Kunst wenig liebreich gegenüber. Die Künstler, die Thoma äusserlich nahestehend erschienen sind, machten ihn uns verdächtig, und den Blick für die Qualitäten seiner Malerei fanden wir später! Thoma zwang sich uns durch seine Stärke auf und es kommt mir heute wie eine Scham, wenn ich daran denke, für welch flache Kunstdinge wir uns mehr begeistert haben!

Thoma ist den wenigen Künstlern zuzuzählen, die den kunstfeindlichen Zeiten des sogenannten Aufschwungs des Deutschen Reiches standgehalten haben, und der Künstler ist uns nicht nur wie leider so viele, nur mit ein paar Jugendarbeiten lieb geworden! Er fand mit seiner Energie und Sicherheit den richtigen Weg, konnte sich gehen lassen, ohne die Formen eines Kunstwerkes zu vernachlässigen!

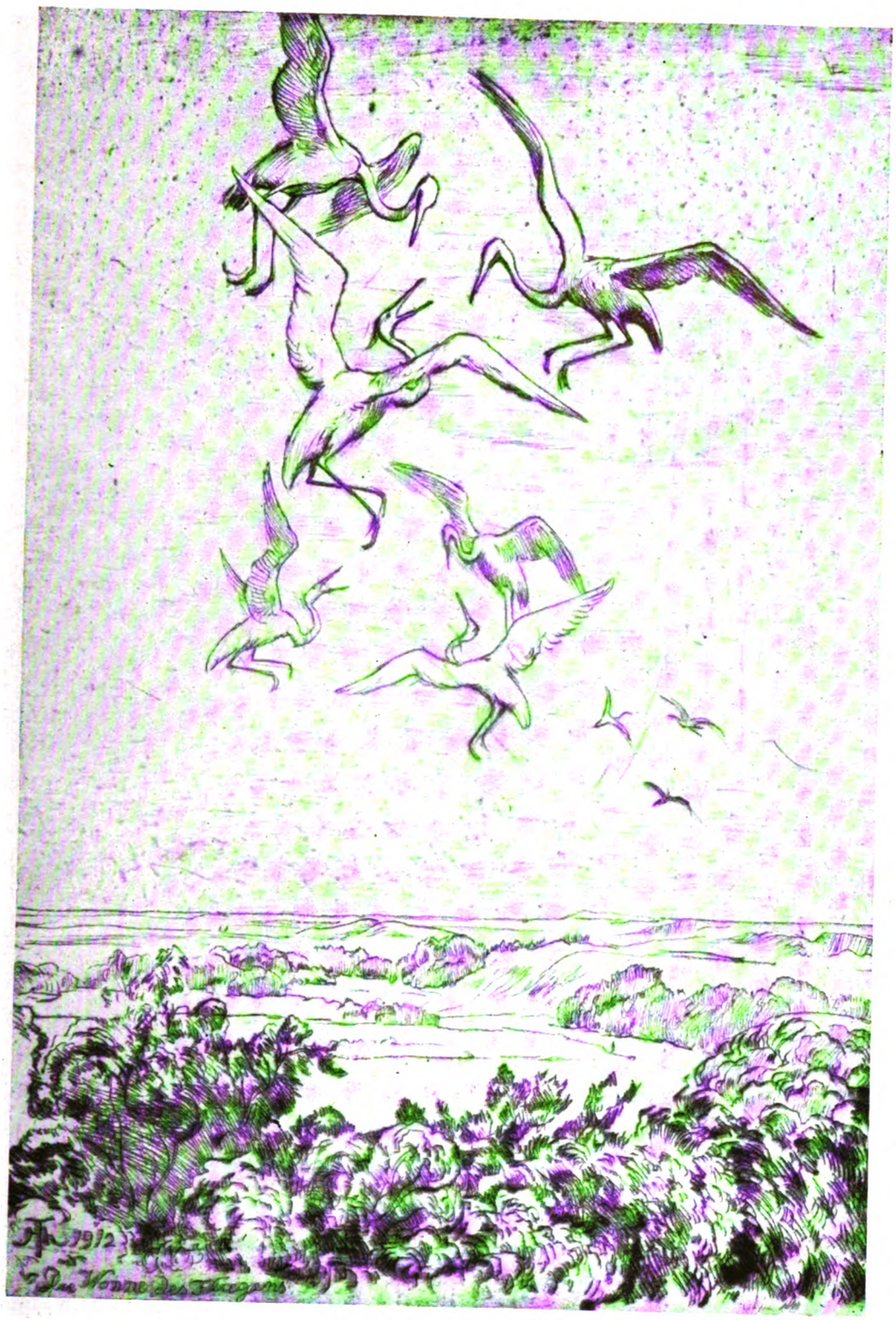
Zum Schlusse möchte ich meine Sympathie aussprechen, die ich für seine Schriften habe!

Hans Purrmann



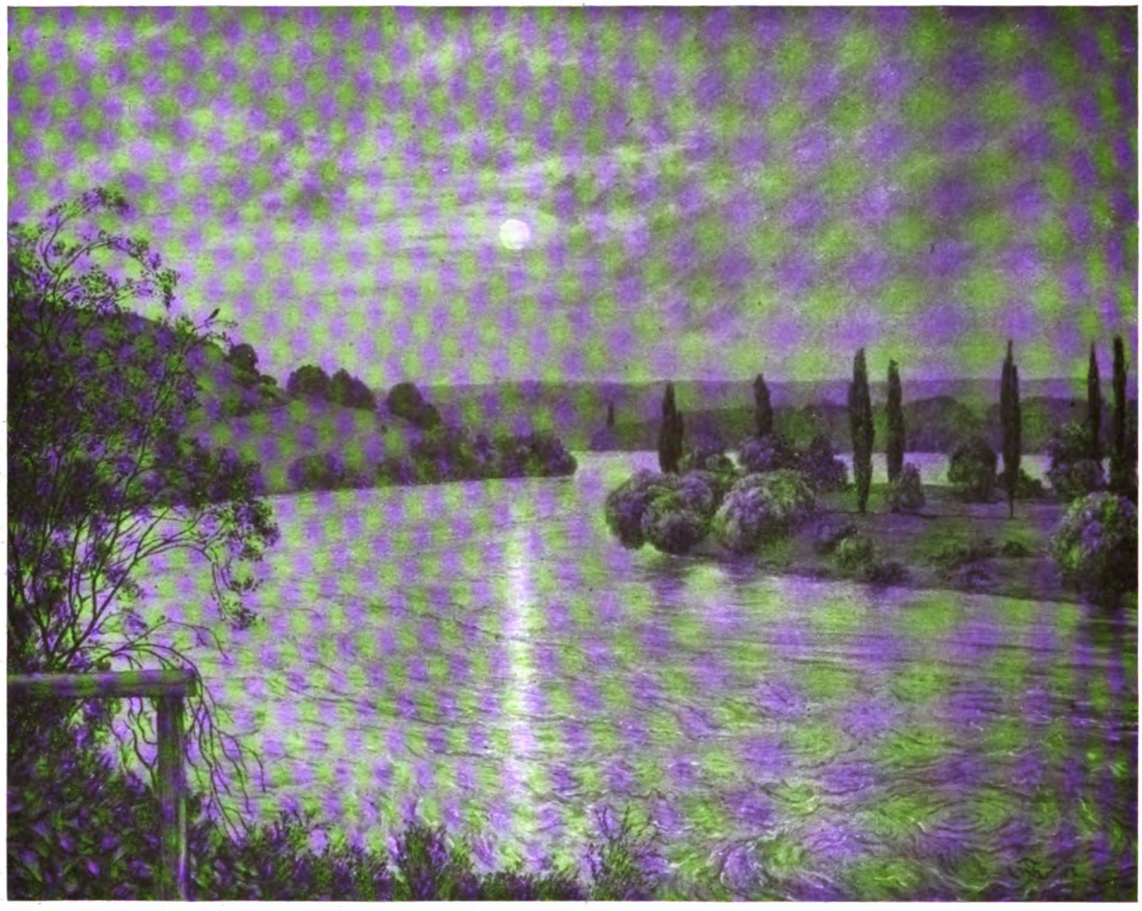
HANS THOMA, LANDSCHAFT. 1912

Digitized by Google



HANS THOMA, DIE WONNE DES FLIEGENS. RADIERUNG. 1912

Digitized by Google



HANS THOMA, AM FLUSS. 1912

VII

Formschöpfung ist nicht Sache des Einzelnen, sondern der Geschlechterreihen. Nicht Menschenwerk sondern Menschheitswerk; noch mehr: animalisches Werk, nach Art des Baues von Nestern, Bienenzellen, Ameisenhaufen.

Gleichbleibende, typische, der Neuerung abgeneigte Völker schaffen Formen, in hundertjähriger, tausendjähriger leiser Abwandlung. Stammland der Formen ist der ewige Osten, in Europa die östlich befruchtete Antike. Das letzte überlebende, in jedem Sinn antike Land, Frankreich, die echte Erbin von Latium und Karthago, schafft Formen bis auf den heutigen Tag, was bei der Langwierigkeit des Vorgangs uns als übermüdeter Konservatismus und Traditionalismus erscheint.

Die Formschöpfung geschieht in Abschnitten der Übertragung von Volk zu Volk, und zwar auf dem Wege des Missverständnisses und der Substitution des Grundes. Japan missverstand China, Griechenland missverstand Ägypten und Phönikien, Rom missverstand Griechenland, die Renaissance missverstand Rom, Amerika missversteht Europa. Dabei glaubte jeder, seinen Vorgänger ganz erfasst zu haben und zu übertreffen.

Wir sind von Natur und Sendung, darüber hinaus durch Gemütsleben, Verachtung des Äusseren, Weichheit und Bequemlichkeit kein typisches Volk, sondern ein individuelles. Wir ähneln einander nur in unseren negativen Eigenschaften. Jeder ist problematisch, jeder fängt von vorne an. Wir sind

Digitized by Google

der Anregung hingegeben und ertragen keine Wiederholung. Deshalb können bei uns keine bleibenden Formen entstehen, deshalb können wir niemals klassisch werden, wir bleiben jung, suchend, romantisch oder barbarisch.

Keine Form ist bei uns geschaffen worden, auf keinem Lebensgebiet. Staatsverwaltung, Heerwesen, Verkehr, Gesellschaft, Wirtschaft, Bauwesen, Hausgerät übernahmen fremde Formen, alle Kunstgattungen, Kunstformen und Kunstregeln sind überkommen. In der Kunst setzt sich von Tag zu Tag das Spiel fort.

Diesem Ansturm von aussen, dem Wirbel der in seine Höhle geworfenen Bilder, stellt der Deutsche ein dreifaches Verhalten gegenüber: er probiert die Formen durch und wird eklektisch, er legt sie lächelnd bei Seite und wird unförmlich und formlos, er sprengt sie und wird titanisch. Goethe, Jean Paul, Beethoven.

Nun erzeugt unsere Formfremdheit eine zweite Erscheinung. Der Zwang, aufzunehmen, bildet; künstlerisch naiv kann keiner bleiben, am wenigsten die es möchten oder vorgeben. Es hilft nichts, wenn einer sich unwissend stellt, oder gar in volkstümliche Vorzeit flüchtet, die er aus Büchern gelernt hat.

So bleibt dem deutschen Künstler nichts übrig, als den Sturm der Formen in sich zu überwinden. Wohl ihm, wenn eine Richtung so stark in ihm anklingt, dass er ohne viel Bedenken sich ihr hingiebt, nichts anderes sieht und hört, und die absolute Wahrheit in der Hand zu halten glaubt. Kann er das nicht, so vermag im seltenen Falle sein Geist zur Goetheschen Universalität zu steigen, wo nicht, so bleibt er im engeren, selbstgewählten Kreise ein gebildeter Bürger.

Diese Erwägungen sind qualitativ, sie haben mit dem Umfang und der Höhe des gegebenen Talentes nichts zu thun; ebensowenig die folgende Bemerkung, die nicht missverstanden werden darf.

HANS THOMA, IM WALDE. 1913

Der gebildete, gefühlvolle, talentierte und bürgerliche Mensch ist bei uns häufiger als anderswo. Überwindet er die Gefahr der Sentimentalität, das heisst des mechanisch forcierten, an die Grenze der Unwahrheit getriebenen Gefühls, ist ihm Einseitigkeit wie Universalität versagt, und übernimmt nicht rettend eine gewaltige Sinnlichkeit die Führung, so entsteht eine Sonderart, die nur im germanisch-angelsächsischen Völkerkreise vorkommt: der bürgerliche Künstler.

Man stosse sich nicht an diesem Wort; es giebt kein anderes, und es verkleinert weder die schöne und liebenswürdige Sendung, noch bezeichnet es eine Begrenzung des Talentes. Es drückt vielmehr eine hausväterliche Selbstbeschränkung aus, bei der die Form zurück, das Gefühl und die Gesinnung

Digitized by Google

hervortritt, eine gemessene Bildung alle Ungeberdigkeit, Exzentrizität und Überschwenglichkeit im Zaum hält, und alle Sinnlichkeit zu familiärem und bescheidenem Anstand bändigt.

Wären so reine und würdevolle Talente der bürgerlich philiströsen Art, wie Rückert, Uhland, Hebel, Reuter, Gotthelf, Ludwig Richter, Spitzweg uns nicht beschieden, so wäre unsere Kunst um eine ihrer liebenswerten Seiten ärmer; von denen nicht zu reden, die durch einen Zug zum Unbegreiflichen, Ursprünglichen, Dämonischen und Phantastischen die Grenzen ihres bürgerlichen Wesens durchbrachen, wie Mörike, Menzel, Hoffmann, Eichendorff, Schwind.

Wenn eine Künstlerschaft Anspruch hat, in Deutschland bei Zeitgenossen und Nachkommen innerlich beliebt und vertraut zu werden, so ist es diese; denn das dauerhafteste Verhältnis zur Kunst hat bei uns nicht der Enthusiast sondern die Familie. Mag Nietzsche oder Tolstoj den aktiven Geist des Landes befruchten: in der Stille der Häuser, von Geschlecht zu Geschlecht wird Fritz Reuter gelesen werden.

Dieses naive, geistig schlummernde Deutschland wurde unser Verhängnis, weil es sich von seinen Machthabern in sorgsamer Beachtung aller seiner Gefühlsbedürfnisse so lange salben und kneten liess, bis es zur Kriegsmaschine wurde. Jetzt wird es, befreit von Erziehungs- und Geschichtslügen, seinem halb ländlichen Beruf zurückgegeben und von neuem zum Kern der Gesinnung und Gesundheit. Wenn es gut geht, wird das geistig aktive Deutschland anstelle der Machthaberklassen die Führung dieses Volksteils übernehmen; wenn es schlecht geht, so werden immerhin die Säuren und Beizen des wurzellosen Geistes ihm nichts anhaben.

Jenes passive Deutschland, das um so lauter den deutschen Namen im Munde führte, je weiter es sich seiner Sendung entfremdete, erklärte den Meister Hans Thoma zum deutschesten Künstler.

Dem Meister geschah damit kein Unrecht und keine Ehre. Kein Unrecht: denn es ist wahr, dass er als stärkster unter den bürgerlichen Künstlern den Anspruch auf eine Gefolgschaft aller bürgerlich deutschen Herzen erwarb. Keine Ehre: denn wenn die undämonische, von sinnlicher Leidenschaft freie Natur als Ausdruck des Deutschtums erklärt wird, so wären Mathias Grünwald, Goethe und Beethoven nicht mehr seine Exponenten.

Irrt das eine Deutschland darin, dass es die bürgerliche Kunst als die einzige der Nation angemessene bestimmt, so versieht es das andere Deutschland, wenn es über dem Talent die Gesinnung vergisst. Das charakterlose Talent ist nicht nur als Natur sondern auch als Talent stets kleiner als es scheint; unter den Geistern, die der Erde Bleibendes gegeben haben, waren Irrende, nicht Gesinnungslose. Nach jeder Überschätzung der Artistenkunst hat sich noch immer die Zeit zur Erkenntnis der vollmenschlichen Kunst zurückgefunden.

Meister Thoma's bürgerliche Kunst ist mehr als national, sie ist menschlich. Man fühlt die Sonne hinter Wolken. Hier hat eine reine, sehnsüchtige, wahrhafte Seele die Bildfläche bestrahlt: nur ein Teil ihres Lichtes hat sich auf der Leinewand gefangen. Das Wunder hat sich nicht restlos vollendet, auf dem Wege vom Herzen zum Werkzeug ging viel verloren.

Doch indem zum Vorgang der künstlerischen Schöpfung das Ereignis der ringenden Seele tritt, erwacht im Beschauer neben der Achtung vor hoher Kunst die Liebe. Es erwacht die lächelnde, verehrende Liebe zum Menschen, zu Hans Sachs.

So reiner Natur ist das Alter der Patriarchen eine köstliche Krönung. Es kann geschehen, dass der Meister durch das Erinnern der Zeiten in seiner Altergestalt schreitet, wie jener Vorfahr. Seine Werke werden nicht losgelöst das zeitlose Leben natürlicher Geschöpfe führen; wer sie erblickt, wird des würdigen Meisters in seiner häuslichen Werkstatt verehrend gedenken.

Walther Rathenau.

Digitized by Google

HANS THOMA, VOLLMONDNACHT. 1918

Digitized by Google

HANS THOMA, FEDERZEICHNUNG

AUSSPRÜCHE VON HANS THOMA

Im Anfang war die Kunst; unsere Meinungen darüber sind viel später entstanden.

Die unklaren Ideen über die einfachsten Sachen in der Kunst sind heutzutage Gemeingut aller Gebildeten geworden.

Dass der Künstler Eigenes zu geben habe, dem stimmen gar viele zu, die aber dann verlangen, dass dies Eigne so sein soll, wie sie es sich denken.

Ein wahrer Glaube, welcher zur Freiheit führt, fehlt oft der Kunst unserer Zeit; da heckt man dann Systeme, Theorien, Prinzipien aus und schwört auf sie.

Was ist es, das den Künstler freudig macht und stark? Es ist ein Frohgefühl, weil er zum voraus gewusst, dass sein Werk kommenden Geschlechtern Freude machen kann.

Bleib nur Dir selbst getreu! — Ja was kann ich denn anderes thun?

Die Harmonie, die Schönheit liegt nicht in der Welt da draussen, sie ist nur eine Fähigkeit der Seele, das zu empfinden, was die Sinne ihr zuführen.

Die Kunst ist halt doch eine eigene Sache; am Ende ist sie gar kein Prinzip, keine Theorie, sondern eine Lebensäusserung, die an Persönlichkeiten gebunden ist und nur durch Persönlichkeit am Leben erhalten werden kann.

Alle Kunst geht aus der Einheit der Seele hervor, und so wird sie dort, wo sie Eingang findet, auch wieder zur Einheit der Seele sprechen.

So sind unsere Betrachtungen über Kunst, kein du sollst, du musst, das darfst du und das darfst du nicht, sondern ein: Du bist! in dir manifestiert sich der Geist des Lebens!

HANS THOMAS SCHRIFTEN

Im Herbste des Lebens. Gesammelte Erinnerungsblätter von Hans Thoma. München 1909.

Albrecht Dürers Unterweisung der Messung. Herausgegeben von Alfred Peltzer. Auf Veranlassung und mit einem Vorwort von Hans Thoma. München 1909.

Chronos. Immerwährender Bilderkalender von Hans Thoma. Karlsruhe 1911.

Hans Thoma: Allerlei Möglichkeiten. Blätter zur Pflege überparteilich religiösen Lebens. Herausgegeben von Karl Anton. I. 2. Heft. Darmstadt 1917.

Hans Thoma: Die zwischen Zeit und Ewigkeit flatternde Seele. Diederichs. Jena 1918.

Soeben erscheint:

Hans Thoma: Gedanken und Gedichte. Eingeleitet und herausgegeben von Kurt Karl Eberlein. Reuss und Itta. Konstanz 1919.

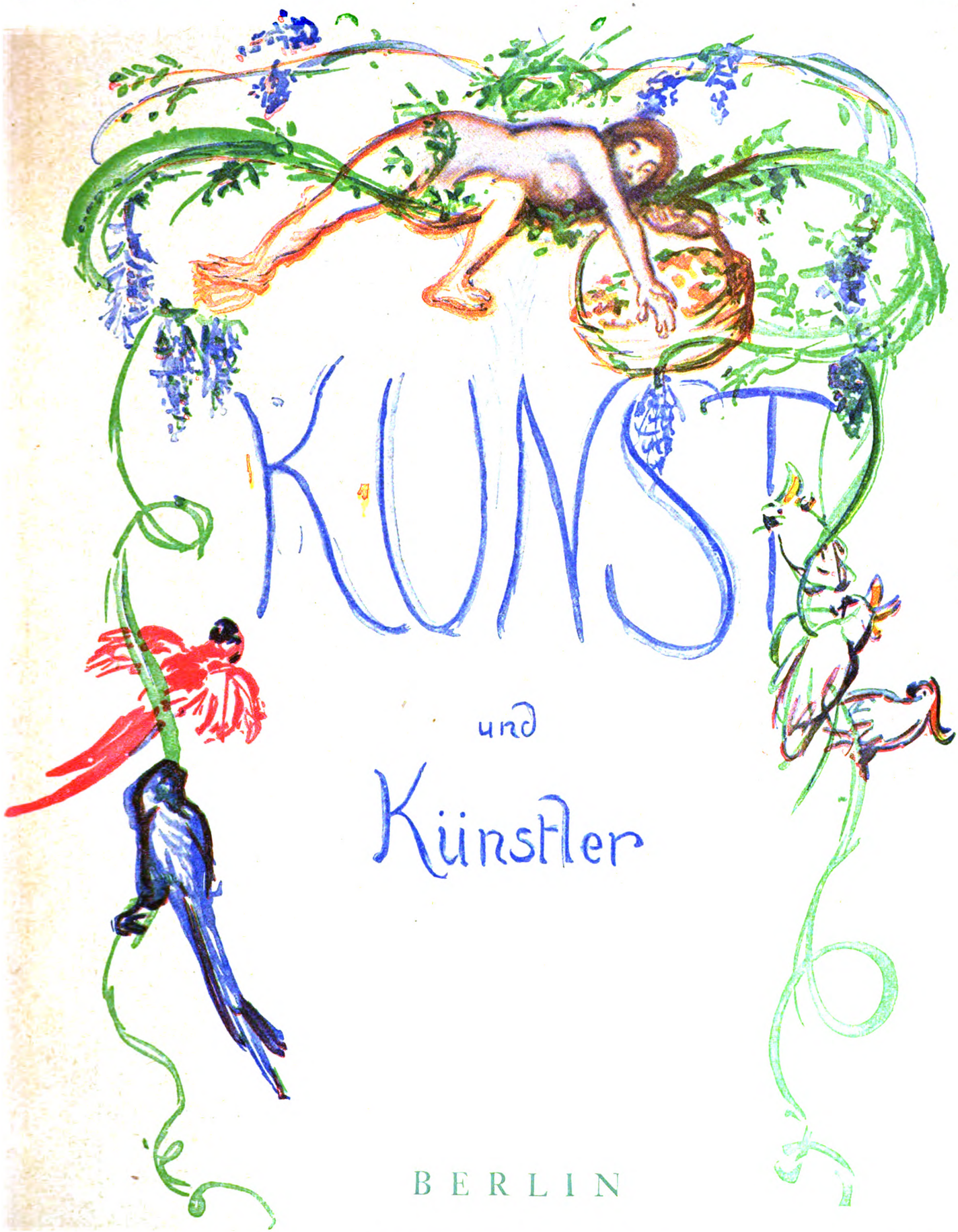
Zufriedenheit. Der „Zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele" dritter Teil. Diederichs. Jena 1919.

ACHTZEHNTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 1. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII

Heft II



KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 10 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft 4 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT II November 1919

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH 10 MARK, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE 11 MARK, IN DAS AUSLAND 12 MARK

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT II

AUFSÄTZE

Seite

Karl Scheffler: Ein Arbeitsprogramm für den Deutschen Werkbund 43
Curt Glaser: Die neue Graphik 53
Heinrich Bulle: Zweckform, Werkform, Kunstform 73
H. v. Wedderkop: Rheinische Bestrebungen und Gleichgültigkeiten 81
Eine Plastik von August Renoir 85
Kunstausstellungen: Die Ausstellung im Kronprinzenpalais, Heidelberg, Stuttgart (Werkbund) 86
Neue Bücher: Buddhistische Plastik in Japan . 92
Künstleranekdoten 96

ABBILDUNGEN

Seite

Buddhistische Plastik 42
Erich Heckel: In der Tram, Lithographie . . 53
— : Badende, Radierung 54
—: Verwundete, Holzschnitt 55
E. L. Kirchner: Bar riche, Lithographie . . 56
—: Mädchenbildnis, Holzschnitt 57
—: Berglandschaft, Holzschnitt 58
—: Kölner Rheinbrücke, Lithographie . . . 59
—: Selbstbildnis, Holzschnitt 60
Schmidt-Rottluff: Akte, Holschnitt 61
—: Gang nach Emmaus, Holzschnitt . . . 63
Max Pechstein: Bildnis Gottfried Heinersdorffs, Lithographie 64
—: Badende, Radierung 65
Oskar Kokoschka: Bildnis der Mutter, Lithographie 67
E. Barlach, Illustration, Holzschnitt 69
Hans Purrmann: Landschaft, Radierung . . 70
—: Bei der Toilette, Radierung 71
Julius Pascin: Radierung 72
Antike Gefässe, 9 Abbildungen 73-80
August Renoir: Venus, Bronze, 3 Aufnahmen 85-89
Buddhistische Plastiken, 2 Aufnahmen . . 93-94
Honoré Daumier: Karikatur 96

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google

DAIGOJI, KACYAPA-BUDDHA (DETAIL)
BRONZE

Digitized by Google

EIN ARBEITSPROGRAMM
FÜR DEN DEUTSCHEN WERKBUND

VON

KARL SCHEFFLER

Vorbemerkung

Die folgenden Ausführungen sind der Text eines Vortrags, der auf Einladung des Deutschen Werkbundes vor den Mitgliedern dieses Bundes in Stuttgart gehalten werden sollte, der aber unterblieben ist, weil meine Vorschläge dem Vorstand in der entscheidenden Sitzung als zu weitgehend, als den Bund organisatorisch zu sehr belastend erschienen sind. Ich teile das Programm in dieser Form einer weiteren Öffentlichkeit mit, weil ich hoffe, dass eine lebendige Resonanz entweder einen anderen Weg zur Verwirklichung der vorgetragenen Gedanken zeigen oder die Entscheidung des Vorstandes nachträglich berichtigen und eine Teilnahme des Deutschen Werkbundes, dieses von den Verhältnissen selbst ausersehenen Trägers eines solchen Programms, doch noch erzwingen wird.

Niemals war eine Tagung des Deutschen Werkbundes wichtiger als die dieses Jahres. Niemals mussten Entschlüsse von solcher Tragweite gefasst werden; und niemals hätte Unentschlossenheit so verderblich werden können, wie sie es jetzt sein wird, wenn diese Versammlung auseinandergeht, ohne sich selber ein Arbeitsprogramm grosser Art zu geben. Der Deutsche Werkbund ist in wenigen Jahren vor dem Krieg eine Macht geworden. Im Krieg noch hat sich gezeigt, wie sehr er eine Macht ist. Jetzt aber soll er die Entscheidung fällen, ob er es hierbei bewenden lassen will, ob er noch einflussreicher und in einer besseren Art einflussreich sein will, oder ob er sich selbst zum Stillstand und damit naturgemäss zum Rückschritt verurteilen will. Die Lage ist so, dass es nur ein Entweder-Oder giebt, dass der Deutsche Werkbund sich begnügen muss, in Zukunft zu vege-

Digitized by Google

tieren, oder dass er entschlossen aufs neue die Führung fordern muss. Die Lage ist so merkwürdig, dass der Deutsche Werkbund sehr segensreich wirken muss, wenn er in Zukunft nicht verderblich wirken will.

Sie alle wissen, wie die Dinge in Deutschland liegen. Es ist nicht nötig, mit Deklamationen über die Situation die Zeit zu verschwenden. Jeder einzelne von uns fühlt tief die Schwere des deutschen Schicksals, und es ist keiner unter uns, der nicht alles ihm Mögliche thun möchte, dieses Schicksal zum Besseren zu wenden. Hierüber braucht nichts gesagt zu werden; der unbedingt gute Wille sollte sich von selbst verstehen; im Gefühl sind wir alle einig. Aber wir müssen gestehen, dass trotz dieser inneren Einigkeit eine gemeinsame Losung fehlt. Wir sind einig, solange wir schweigend empfinden, wir sind aber gleich sehr uneinig, sobald wir zu reden beginnen. In diesem Raum sind vielleicht nicht drei, die in ihren volkswirtschaftlichen Meinungen oder in ihren politischen Überzeugungen übereinstimmen. Wahrscheinlich sind alle heute umlaufenden Anschauungen volkswirtschaftlicher oder politischer Art hier vertreten; und es würde darum zweifellos eine ungeheure Verwirrung entstehen, wenn eine schrankenlose Diskussion eröffnet würde. Auf diesem Wege ist nichts zu erreichen, wohl aber viel zu verderben. Wenn der Deutsche Werkbund zu nützlichen Ergebnissen kommen will, zu einem brauchbaren Arbeitsprogramm, dem sich alle anschliessen können, einerlei wie sie über Politik und Wirtschaft im einzelnen denken, so muss das in den Mittelpunkt gerückt werden, worin wir alle übereinstimmen. Es muss ein Losungswort ausgegeben werden, das imstande ist, sogar Gegner zu einigen und das jenseits aller Meinungen steht. Dieses Losungswort kann und darf nicht aus dem Verstand kommen, weil alles, was aus dem Verstand kommt, die Kritik herausfordert, weil der Verstand nicht eint, sondern trennt. Ein Arbeitsprogramm, das in dieser die Menschen verhetzenden Zeit seine einigende Macht erweisen soll, kann nur vom Gefühl und vom sittlichen Willen ausgehen. Sein Fundament muss die Gesinnung sein, da das einzige, was sonst noch geeignet ist, Menschen verschiedener Überzeugung zu binden, das egoistische Interesse, im Deutschen Werkbund nur bedingt Geltung zu haben vorgiebt. Wenn überhaupt der Wille da ist, den Deutschen Werkbund lebendig zu erhalten und ihn zum Werkzeug einer nationalen Erneuerung zu machen, so ist wohl nichts anderes möglich, als eine moralische Erhebung. Jeder andere Weg, ob er nun vom Politischen, vom Wirtschaftlichen, oder vom Künstlerischen ausgeht, muss notwendig zu Spaltungen führen. Es mag nicht leicht sein, inmitten des Zusammenbruchs der nationalen Gesinnung, den wir erleben, an den Erfolg sittlicher Thatkraft zu glauben. Aber der Versuch muss gemacht werden. Es ist ein äusserster Versuch, wie er nur von einem Volk unternommen, wie er nur einem Volk gelingen mag, das kaum noch etwas zu verlieren hat. Doch ist ja die Not die Mutter der Tugenden. Darum möge die Hoffnung nicht trügen, dass zuerst wir uns in einem grossen sittlichen Entschluss finden, dass wir weit darüber hinaus damit aber Einfluss gewinnen auf die besten Teile des deutschen Volkes.

Ich stehe vor Ihnen, um Ihnen einen Arbeitsplan vorzulegen, der in dieser Weise aus dem sittlichen Willen hervorgeht. Wenn Sie ihn hören, werden Sie ohne weiteres verstehen, warum ich mich damit an den Deutschen Werkbund wende, Sie werden einsehen, dass das Programm im Grunde nichts ist, als das alte schöne Werkbundprogramm, angewandt auf die Bedürfnisse einer furchtbar gewandelten Zeit. Ich bin genötigt, die Gedanken dieses Arbeitsprogramms ganz allgemein, sehr kurz und in knappen Leitsätzen vorzutragen, da eine ausführliche Begründung viel Zeit erfordern würde. Sie alle kennen die Verhältnisse aber so gut, dass sich Ihnen beim Hören die kurzen Leitsätze gleich in lebendige sinnliche Anschauungen verwandeln werden.

*

Der Friedensvertrag belehrt uns, dass Deutschland in den nächsten Jahrzehnten den Westmächten nicht nur politisch, sondern auch wirtschaftlich unterthan sein soll, dass sein Erstarken nur in gewissen Grenzen zugelassen werden soll. Das englische und amerikanische Kapital will sich unseres Handels und unserer Industrie bemächtigen, es will unsere Unternehmer und Arbeiter, die Männer der Idee und der Ausführung unfrei machen, es sieht in allen Deutschen abhängige Kunden, denen man die Bedürfnisse und deren Befriedigung diktieren kann, es will uns mit fremden Fabrikaten überschwemmen und uns, wenn möglich, wie ein Kolonialvolk behandeln. Sowohl als Produzenten wie als Konsumenten sollen die Deutschen des freien Willens beraubt werden. Bei diesem klug und weit angelegten Plan wird offenbar damit gerechnet, dass die Deutschen, die vor dem Krieg tief im

Digitized by Google

Materialismus versunken und viel mehr als nötig vom Import fremder Rohstoffe, Waren und Genussmittel abhängig waren, auch weiterhin diesen ungesunden Warenhunger haben werden und dass sie, eben darum, leicht in wirtschaftlicher Abhängigkeit zu erhalten sein werden. Es wird damit gerechnet, dass uns die sinnlichen Bedürfnisse, die uns vor dem Krieg unentbehrlich schienen, weiterhin notwendig sein werden, dass wir auch in Zukunft nicht werden leben wollen und können, ohne einen Import, der uns von den Westmächten, als von den Inhabern der Rohstoffe und Warenmärkte, abhängig macht. Es liegt im Interesse dieser Mächte, die Deutschen im Materialismus zu erhalten, sie gemein zu machen und immer tiefer in Gemeinheit hineinzustossen. Denn je abhängiger ein Volk vom Materiellen ist, desto leichter ist es auch geistig zu beherrschen.

Wir haben kein Machtmittel, diesen Gefahren, die ebensowohl unsere innere wie die äussere Freiheit bedrohen, zu begegnen und zu einem Volk dritten oder vierten Ranges zu werden — kein Machtmittel ausser einem einzigen. An alle Möglichkeiten ist in dem Friedensvertrag gedacht worden, jeder Ausweg ist von vornherein verbaut worden — eins nur ist nicht berücksichtigt worden, weil es sich in Verträgen nicht berücksichtigen lässt: der sittliche Wille ist nicht in Rechnung gestellt. Es bleibt den Deutschen nur noch dieser Wille. Er allein aber würde auch vollkommen genügen, die Pläne zu durchkreuzen und die Berechnungen zuschanden zu machen. Und er kostet uns nichts als eine fortgesetzte moralische und geistige Anstrengung. Er besteht darin, dass wir den festen Entschluss fassen, nicht die willenlosen Kunden zu sein, die die Westmächte in uns sehen möchten, er besteht darin, dass wir freiwillig auf vieles von dem, was uns aufgenötigt werden soll, verzichten, dass wir unseren Verbrauch einschränken, dass wir viele der Entbehrungen, woran der Krieg uns gewöhnt hat, aus freien Stücken beibehalten, dass wir das meiste dessen von uns weisen, was nur durch Einfuhr oder fremde Arbeitskraft geliefert werden kann, dass wir die fremden Rohstoffe, Waren und Genussmittel, soweit es immer möglich ist, ablehnen, so dass, mit einem Wort, der Streich, der uns wirtschaftlich lähmen soll, nur die leere Luft trifft.

*

Mit Bezug auf den unmässigen, ungesunden und unsittlichen Verbrauch der Jahrzehnte vor dem Krieg an Rohstoffen, Waren und Genussmitteln, ein Verbrauch, der hoch in die Milliarden geht, ist zu erklären:

dass der Verbrauch des Einzelnen niemals eine persönliche Angelegenheit, sondern Sache der Allgemeinheit ist,

dass jede Verschwendung von Rohstoffen, Waren, Material oder Genussmitteln eine Verschwendung des Nationalvermögens und ein Missbrauch der nationalen Arbeitskraft ist,

dass der Verbrauch aber nicht nur durch Steuern und Zölle geregelt werden kann, sondern dass es auch einer frei geschlossenen Übereinkunft bedarf, um Lebensformen allgemeingültig zu machen, die den Verbrauch wirksam beschränken. Künstlich gesteigerte Bedürfnisse und übermütiger Verbrauch sind ein soziales Vergehen, weil sie die Allgemeinheit schädigen und die Persönlichkeit demoralisieren. Ein Luxus vor allem, der mit nationaler Freiheit und Ehre bezahlt werden müsste, wäre schändlich.

Beispiele:

Es ist eine Schädigung der deutschen Wirtschaft, Fabrikate und Waren zu kaufen, die vom Ausland eingeführt oder aus ausländischen Rohstoffen hergestellt sind, wenn sie in genügender Qualität aus inländischen Stoffen und im Lande selbst hergestellt werden können. Denn es werden dadurch ausländische Arbeiter auf Kosten deutscher Arbeiter bezahlt, es wird eine fremde Wirtschaft auf Kosten der eigenen Wirtschaft gekräftigt.

Damit ist nicht gesagt, dass Kunstwerke oder Fabrikate, die als Muster dienen können, ausgeschlossen sein sollen. Wir wollen lernen vom Ausland, wo es zu lernen giebt, aber wir wollen uns ihm nicht verkaufen.

Es ist verwerflich, Wohnungen zu benutzen, die äusserlich unendlich anspruchsvoll erscheinen, dem Wesen nach aber Produkte einer routiniert arbeitenden Bauindustrie und einer wohlorganisierten Pfuscharbeit sind, die zu einer verlogenen Lebenshaltung zwingen und Bedürfnisse voller Unnatur erwecken oder befriedigen.

Wir brauchen nur daran zu denken wie der vornehme, wohlhabende Goethe lebte, wir brauchen sein Bürgerhaus in Weimar nur mit unseren Pseudopalästen zu vergleichen, wir brauchen überhaupt nur die Wohnformen unserer Urgrosseltern neben unsere Wohnformen bourgeoiser Grossmannssucht zu halten, um das Verwerfliche zu erkennen.

Digitized by Google

Es ist gemein, in seiner Umgebung die eitlen Nichtigkeiten zu dulden, die in Läden und Warenhäusern angehäuft sind, die so überflüssig wie hässlich, so vergänglich wie albern sind und deren Herstellung und Vertrieb unendlich viele Hände, Organisationen und Hilfsmittel notwendig macht.

Walter Rathenau sagt richtig: „Ein Drittel, vielleicht die Hälfte der Weltarbeit geht auf, um der Menschheit Reizungs- und Betäubungsmittel, Schmuck, Spiel, Tand, Waffen, Vergnügungen und Zerstreuungen zu schaffen, deren sie zur Erhaltung des leiblichen, zur Beglückung des seelischen Lebens nicht bedarf, die vielmehr dazu dienen, den Menschen dem Menschen und der Natur zu entfremden."

Es ist nicht vornehm, in der Kleidung anders und mehr zu scheinen als man ist. Die Frau vor allem bedarf nicht viermal im Jahr einer neuen Mode. Sie bedarf in ihrer Kleidung nicht kokottenhafter Reizmittel, um dem Mann, der dieser Bezeichnung wert ist, zu gefallen. Ihre Kleidung braucht nicht plump zu sein, wenn sie einfach und dauerhaft ist. Das Einfache kann in Schnitt und Material edler sein als das Raffinierte, wenn es Charakter hat.

Als Typus weiblicher Vornehmheit galt dem Deutschen mit Recht vor einigen Jahrzehnten noch die Offiziersdame, obwohl sie sich grundsätzlich einfach kleidete, obwohl sie bewusst von der Sparsamkeit ausging. Ihre Erscheinung hatte Stil, weil Charakter darin war und die ungezwungene Haltung eines wahrhaft vornehmen Selbstbewusstseins.

Es ist verwerflich, mehr zu essen und zu trinken, als zur Notdurft und zu einem anständigen Behagen erforderlich ist, nach ausländischen Speisen, Getränken und Reizmitteln lüstern zu sein und diese Bevorzugung des Fremden, noch für vornehm zu halten. Es ist doppelt unanständig, in einer Zeit, wo das Wirtschaftsleben unversehrbar erhalten werden muss und wo jede Unmässigkeit die Schuldknechtschaft dem Ausland gegenüber vergrössert.

Die Unmässigkeit vor dem Kriege hat die Deutschen nicht nur jährlich Milliarden gekostet, und nicht nur ein Stück Gesundheit, sondern auch einen Teil ihrer menschlichen Würde.

Unvornehm ist auch jede Art von Geselligkeit, die auf Gastereien und geistlose Repräsentation hinausläuft, die die seelischen Beziehungen nicht pflegt und zu den eben genannten schlechten Lebensformen anregt.

Unvornehm sind endlich alle Vergnügungen, die gesucht werden, um dem Gefühl der Verantwortung zu entfliehen, die Zeit zu töten und die Seele zu betäuben. Nicht zufällig sind solche Vergnügungen zumeist Auslandsimport, so dass mit schwer erarbeitetem Geld Leistungen und Werke honoriert werden, die ein feines, den Volkskörper zersetzendes Gift enthalten.

Alle diese reinmaterialistischen Lebensformen sind freiwillig aufzuopfern. Aber sie sollen nicht aufgeopfert werden mit dem Bewusstsein, ein schweres Opfer zu bringen. Es ist in Wahrheit kein Opfer, vom Falschen, Hässlichen und Gemeinen zu lassen, es ist vielmehr ein Gewinn. Ein Gewinn, der das eitle und flüchtige Behagen der Stunde im reichsten Maasse aufwiegt.

*

Denn es erwecken die passiven Tugenden des Verzichts wie von selbst gleich die positiven Tugenden der Leistung. Die Kraft der Entsagung verwandelt sich in jene Kraft, die volkswirtschaftlich am höchsten steht und worin alles andere wurzelt: in die Kraft, die hochwertige Arbeit leistet.

In der wirtschaftlichen Bilanz unserer Zukunft muss diese Kraft das wichtigste Aktivum sein. Sie allein genügt zu einer Erneuerung, die keiner aufhalten, die kein Vertrag verhindern könnte. Hochwertige Arbeit muss siegen, bei Freund und Feind, weil sie überzeugt und unterwirft durch Elemente der Wahrheit, der Thatkraft, der Phantasie und der Sittlichkeit. In ihrem Gefolge geht von selbst ein bescheidener aber sicherer Wohlstand einher. Sie weckt von selbst die Nachfrage und macht die nationale Arbeit exportfähig, auch gegen den Widerstand mächtigerer Konkurrenten.

Es wird darum aufgerufen, nicht nur zu einer charaktervollen Beschränkung im Verbrauch, sondern zugleich zur Förderung jeder Art von hochwertiger Arbeit, damit die notwendige Einfachheit und Schlichtheit der Lebensführung nirgends zur Armseligkeit entarte, damit sie im Gegenteil zu einer Manifestation des Kulturwillens werde.

Auch hier beginne jeder bei sich selbst; er beteilige sich als Handwerker, Fabrikant, Arbeiter oder Händler, so weit es irgend angeht, nur an der Herstellung hochwertiger Dinge, einerlei, ob es sich um Schuhzeug oder Kleider, um Häuser oder Möbel,

Digitized by Google

um die Bestellung des Ackers oder um die Aufzucht von Vieh handelt; und er umgebe sich als Verbraucher nur mit diesen Produkten hochwerwertiger Arbeit.

Jeder arbeite und lebe so, als sei von seiner Thätigkeit und Lebensform das Wohl des Ganzen abhängig.

✻

Nur aus einer so gerichteten Thätigkeit erwächst wieder die Arbeitsfreude und Arbeitsehre, nur so kann die Arbeit wieder vergeistigt und beseelt werden. Durch keine Verfügung, durch kein Gesetz, durch keine Art von Spezialisierung oder Planmässigkeit ist die Wirtschaft zu fördern, solange sich nicht die Liebe zur Arbeit wieder an der hochwertigen Leistung, an der Qualitätsleistung entzündet. Alles kommt darauf an, dass wir nicht mit Unlust und Hass arbeiten, sondern mit einer Freude, die sich restlos in Leistung umsetzt. Alles kommt darauf an, dass unsere Einfachheit, unsere Armut nicht erzwungen erscheint, sondern freiwillig — dass das harte Müssen zu einem freien Willen gemacht wird.

✻

Das Ziel ist nicht ein reaktionäres Zurückführen des Lebens in Enge und Philisterhaftigkeit. Es soll, im Gegenteil, in unser Leben wieder mehr Natur gebracht werden, und das ist stets auch Überwindung jeder Art von Philistertum. Es soll mehr Geistigkeit in unser Leben kommen, und das bedeutet stets eine Befreiung und Ausweitung — ein Fortschritt.

Auch Prinzipienreiterei soll nicht getrieben werden. Wem der eine oder andere Verzicht auf gewohnte Genüsse oder Lebensformen zu schwer wird, der soll ihn nicht bringen. Aber er soll dann wissen und eingestehen, dass seine menschliche Schwäche ihn verhindert, das Opfer zu bringen; er soll seine Schwäche sich selbst und seiner Umgebung nicht listig so darstellen, als sei sie das Ergebnis einer Überzeugung, als sei sie lobenswert. Entscheidend ist vor allem, dass in grossen Kreisen von deutschen Männern und Frauen die Notwendigkeit verstanden und den Kindern gepredigt wird, die Lebensformen zu erneuern und das ganze Leben einer sittlichen Diktatur zu unterwerfen.

✻

Mit Politik hat diese Einsicht nichts zu thun; sie steht über aller Politik, weil sie sich an den guten menschlichen Willen, an das Vaterlandsgefühl und Kulturbewusstsein aller wendet; sie schliesst alle politischen Überzeugungen ein. Sie ist auch nicht nationalistisch gefärbt, sondern sie blickt über das eigene Volk hinweg auf die Menschheit. Wer politisch rechts steht, mag in diesem Programm ein Manifest erhaltender Tendenz sehen, wer links steht, mag es revolutionär auffassen. Sittliche Thaten sind immer beides zugleich: erhaltend und revolutionär. Darum sollen auch die Mitglieder aller Parteien gewonnen werden. Es handelt sich um ein Programm, in dem sich alle Opferbereiten und Kulturbewussten zusammenfinden, alle, die einerseits freudig entsagen können und die zugleich auch das Höchste an Leistung fordern. Das Ziel, worin alle, woher sie immer kommen mögen, sich begegnen sollen, ist bezeichnet, wenn gesagt wird, es müsse eine neue Vornehmheit heraufkommen. Eine Vornehmheit, die nichts zu thun hat mit Reichtum und Luxus, alles aber mit einer adeligen Lebensgesinnung, mit einer Auffassung der Lebenspflichten, die aristokratisierend wirkt.

Es zielt das Programm also letzten Endes auf einen Gesinnungsbund, dessen Idee darin besteht, eine neue Lebenskonvention vorzubereiten, die in jeder Stunde das gute Beispiel giebt und die sich Einfluss und Nachfolge geradezu erzwingt, eine Konvention von Vornehmheit, die gegründet ist auf der Sittlichkeit des Opfers und auf der Sittlichkeit der Qualitätsforderung. Das Ziel ist eine über ganz Deutschland verbreitete Gemeinde, die im Geiste dieser neuen Vornehmheit lebt und sie durch Beispiel und Lehre verbreitet. Der unmittelbare Erfolg, der erstrebt wird, besteht darin, Deutschland vor der wirtschaftlichen und kulturellen Abhängigkeit, so weit es immer angeht, zu bewahren; der mittelbare Erfolg zielt darüber aber noch weit hinaus. Er zielt auf nichts weniger als auf eine Wiedergeburt des deutschen Idealismus im Schosse dieser Gesinnungsgemeinde, auf eine Wiedergeburt jenes Geistes, dem Deutschland seine höchsten Leistungen, seine unsterbliche Würde verdankt.

So einfach und vergeistigt, wie zu leben wir uns jetzt entschliessen sollten, haben die Deutschen zur Zeit ihrer edelsten Gesittung, zur Zeit ihrer Klassiker gelebt. Dieses Niveau ist wieder zu erstreben. Nicht als Nachahmung, nicht als ein neuer Klassizismus, nicht als Rückkehr zu einem historisch gewordenen Idealismus, sondern als Plattform eines neuen, ganz produktiven und revolutionären Idealismus.

✻

Digitized by Google

Mit einem solchen Programm kann jeder einverstanden sein, wie immer er über die wirtschaftliche Situation denke oder wo immer er politisch stehe. Es rührt nicht an Überzeugungen und Meinungen, sondern es wendet sich nur an jene Gefühle und Willensimpulse, die bei allen Guten und Strebenden verwandt sind. Es wendet sich an das Menschliche und möchte die Liebe, die wir alle für unser unglückliches Land im Herzen tragen, zu einem gemeinsamen Entschluss bringen.

Und so rufe ich Sie denn auf, einen Gesinnungsbund, der das eben kurz entwickelte Programm zu dem seinen macht, gründen zu helfen und ihm Ihre Kraft zu widmen. Die Gedanken sind Ihnen nicht neu, sie sind Ihnen vertraut, ja es sind Ihre eigenen Gedanken seit manchem Jahr. Darum haben sie mich auch ganz natürlich zu Ihnen geführt. Die Gedanken sind schon vorgezeichnet in dem ursprünglichen Programm des Werkbundes. Es heisst in den Leitsätzen Ihres Bundes: „Eine selbstverständliche Voraussetzung für die Mitgliedschaft bei dem Deutschen Werkbund ist die eigene Bemühung jedes Mitglieds um die Förderung guter Arbeit. Der Künstler gebe sich nur mit dem Besten zufrieden und strebe nach jener inneren Vollkommenheit, die von Virtuosität eben so weit entfernt ist, wie von geschäftlicher Routine. Der Hersteller verabscheue es, eine Arbeit zu liefern, die nicht das technisch Beste darstellt, das die Verhältnisse zulassen. Und selbst die nötige Anpassung an die gesunkenen Ansprüche eines lediglich dem Billigsten zugewandten Käufertums schliessen das Streben nicht aus, die bestehenden Zustände soweit zu bessern, als es in der Kraft des einzelnen gelegen ist. Als Käufer und Besteller aber muss es unbedingt Aufgabe eines jeden sein, die Qualitätsforderung in allererster Linie selbst zu stellen.“ Solche Worte beweisen, dass die Mitglieder des Werkbundes nicht in erster Linie zusammengeführt worden sind von Gedanken an geschäftliche Vorteile, sondern vor allem von einer Arbeitsgesinnung. Der Deutsche Werkbund ist ein Gebilde des Idealismus. Und dieses hat ihm letzten Endes seine einflussreiche Position geschaffen, bei Freund und Feind. Jedermann fühlte, dass der Bund ein wichtiges Werkzeug des Kulturwillens ist. Und darum ist er vorherbestimmt, das eben entwickelte Programm sich zu eigen zu machen. Er bleibt nur sich selber treu, wenn er es thut.

*

Um es thun zu können, muss sich der Deutsche Werkbund allerdings auf die ihn tragende Idee neu besinnen. Es gilt in dieser Stunde ganz aufrichtig zu sein, nichts zu beschönigen und die Dinge beim Namen zu nennen. Und so kann und darf es nicht verschwiegen werden, dass sich der Werkbund im Laufe der Zeit von seinem eigenen Programm in manchen Punkten hat abbringen lassen. Gegen Verderbnis und Unkultur ringsum mit schönem Erfolg kämpfend, hat der Bund auch wiederum den Versuchungen der Zeit nicht widerstehen können. Es sind merkwürdig schnell die Erfolge gekommen; aber es hat sich der Bund auch zu willig bei diesen ersten Erfolgen beruhigt. Obwohl er getragen war von einem schönen Schwung, hat er es gar zu sehr an Selbstkritik fehlen lassen. Der Materialismus der Zeit hat abgefärbt und unmerklich, dann aber unaufhaltsam ist der Deutsche Werkbund mit in das hineingezogen worden, was ich „Betrieb“ nenne. Die ursprüngliche Orientierung war richtig; in der Folge aber ist der Bund von seinem Wege abgedrängt worden. Blickt man in das inzwischen gewaltig angewachsene Mitgliederverzeichnis, so fällt es auf, dass einerseits die Künstler und Literaten eine Hauptrolle spielen und andrerseits die Industriellen und Kaufleute. Der Handwerker, der vornehmste Träger hochwertiger Arbeit, fällt fast aus. Die Folgen eines Überwiegens des Künstlereinflusses sind, dass das Artistische und Individuelle in einer bedenklichen Weise gepflegt wird, dass ein bestimmter Stil, ein festumgrenzter Formenkreis, der an sich mit hochwertiger Arbeit doch nichts zu thun hat, zu absichtsvoll betont wird, so dass man ohne Übertreibung von einem Werkbundstil sprechen kann, wie man früher von einem Jugendstil sprach. Und die Folgen des Überwiegens der Industriellen und Kaufleute sind, dass der Deutsche Werkbund mehr als nützlich Anschluss gesucht hat bei dem Weltwirtschaftsbetrieb der Zeit, dass er Exporttendenzen verfallen ist und bis zu gewissen Graden die Grossmannssucht der deutschen Politik mitgemacht hat, was vom ursprünglichen Ziel dann mehr abgelenkt als dahingeführt hat. Es sollte der Satz nicht mehr strittig sein, dass der Künstler als Künstler im Werkbund nicht viel zu thun hat, dass sein Künstlertum eine Privatangelegenheit, meinetwegen auch eine nationale Angelegenheit, nicht aber eine Werkbundangelegenheit ist. Kunst ist nicht das Ziel des Werkbundes, Kunst kann nie das Ziel eines Bundes sein; das Ziel des Deutschen Werkbundes ist die hochwertige Arbeit

Digitized by Google

in Handwerk, Gewerbe und Industrie. Damit ist gesagt, dass der Künstler nicht als Erfinder von Formen, nicht als Künstler eigentlich dem Werkbund angehört, sondern als Werkarbeiter, das heisst als ein die Ausführung, den Produktionsvorgang Überwachender. Der Künstler ist nicht im Werkbund, um einen neuen Stil zu erfinden, er ist darin als Techniker, als Handwerker, man kann sagen als Moralist der Arbeit. Und der Industrielle ist nicht im Werkbund, um Industriepolitik treiben zu können, er ist nicht als Kaufmann darin, sondern auch er soll ein Werkarbeiter sein. Sowohl der Künstler wie der Industrielle sollen im Werkbund am meisten das Handwerkliche ihrer Thätigkeit betonen, beide sollen sich begegnen in dem, was man eine höhere Handwerkergesinnung nennen könnte, in einer Gesinnung also, die ebenso weit entfernt ist von dem Subjektivismus des Künstlers wie von der Unverantwortlichkeit des Kaufmanns, in einer Gesinnung, die im höchsten Sinne vernünftig, sachlich, bescheiden und massvoll ist. Das ist im Werkbund leider zu sehr vergessen worden; das Regiment des Künstlers einerseits und des Kaufmanns andrerseits ist dem Qualitätsgedanken nicht gut bekommen. Dieses auszusprechen ist Pflicht, da es sich jetzt darum handelt, ein festes Fundament wieder herzustellen. Der Werkbund muss anders vorgehen, als bisher, wenn er die hochwertige Arbeit wirklich dauernd fördern will; er muss mehr eine Zunft sein als eine Verbindung von Künstlerklub und Interessentenverein, er muss sich von den Theorien ab und ganz der Praxis zuwenden, er muss sich vor allem selbst besser klar machen, wie hochwertige Arbeit denn eigentlich entsteht und wie sie aussieht. Es sollte gewusst werden, dass ein Bund, dessen Ziel die hochwertige Arbeit ist, nicht Politik treiben darf, dass er nicht ein Bündnis mit der jeweils herrschenden politischen Macht schliessen darf; denn sein Programm steht über der Politik. Die Regierungen wechseln, der Werkbund aber mit seinen Zielen bleibt unverändert bestehen. Niemals sollte sich der Deutsche Werkbund zu einer Ausstellungspolitik hergeben, wie sie im Krieg getrieben worden ist, so patriotisch diese Politik auch gemeint war. Wenn der Werkbund jetzt auf einem toten Punkt angelangt ist, so ist das eine Folge solcher Politik. Es ist eine Folge der Unsachlichkeit. Über diesen toten Punkt gilt es hinwegzukommen. Der Werkbund ist in einer kritischen Lage. Entweder er verliert nun an Einfluss und schleppt sein Dasein noch eine Reihe von Jahren so hin, um entweder zu zerfallen oder ganz ein Bund von Interessenten zu werden — oder er ergreift selbstbewusst und kühn die Führung, um das schöne alte Programm ganz zu verwirklichen. Niemals waren die Umstände günstiger; denn jetzt erst, wo es Deutschland bitter schlecht geht, wird die sittliche Idee des Bundes recht lebendig, jetzt erst kann er seine Mission ganz erfüllen.

*

Und hier komme ich nun wieder auf den vorhin entwickelten Plan zurück.

Betrachten wir den Deutchen Werkund in seiner jetzigen Gestalt, so ist zu sagen, dass er als Produzentenbund eigentlich schon zu gross ist. Er ist nicht nur unübersichtlich geworden, sondern er ist nicht einmal mehr ein reiner Produzentenbund, seit andere Bünde, wie zum Beispiel der „Bund deutscher Gelehrter und Künstler", korporativ aufgenommen worden sind. In seiner jetzigen Form ist der Werkbund entweder zu gross oder zu klein, er ist ein Mittelding, mit dem nichts Rechtes zu beginnen ist, ja, der mit sich selber nichts Rechtes beginnen kann. Es entsteht von selbst die Frage: muss der Bund verkleinert oder noch vergrössert werden? Die Frage ist schnell entschieden. Eine künstliche Verkleinerung ist unmöglich, man kann ein solches Gebilde nicht gewaltsam zurück entwickeln. Es bleibt nur die Möglichkeit, den Bund noch beträchtlich zu vergrössern und ihm neue Macht und Bedeutung zu gewinnen, dabei aber so zu verfahren, dass eine gesunde Beschränkung erzielt wird.

Ich empfehle eine Erweiterung des Deutschen Werkbundes dergestalt, dass dem jetzigen Bund der Produzenten, nach einer gründlichen Reorganisation und nach einer Annahme des vorhin skizzierten Programms, ein zweiter Bund angegliedert wird, und zwar ein Bund der Konsumenten. Der jetzige Werkbund würde dadurch entlastet werden, weil in diesen Konsumentenbund die bereits beigetretenen Korporationen, wie zum Beispiel der „Bund deutscher Gelehrter und Künstler", abgeschoben werden könnten; auch wäre zu erwägen, ob nicht alle die, die bisher beratende Mitglieder gewesen sind, also vor allem die Schriftsteller und die Laien, ebenfalls aus dem Bund der aktiven Mitglieder auszuscheiden und in den Bund der passiven Mitglieder einzutreten hätten. Denn jetzt sind in Wahrheit diese literarischen Freunde des Werkbundes zur Passivität verurteilt, während sie in einem Laien-

Digitized by Google

bund höchst aktiv, ja zu Führern werden könnten. Jedenfalls wäre zu erstreben, dass der Bund der eigentlich produktiven Mitglieder so eng geschlossen wie möglich auftreten kann. Dem neu anzugliedernden Laienbund aber wären viele Mitglieder aus allen Ständen und Berufen, aus allen Schichten der Gesellschaft und in allen Teilen Deutschlands zu werben. Und schon bestehende Vereinigungen, die gegründet sind, um ernste Kulturarbeit zu leisten, wären korporativ zu gewinnen. Das Endziel wäre, in diesem Laienverband die besten Deutschen jedes Standes zu vereinigen, die eigentlich vornehmen Menschen, von denen eine neue Konventionbildung ausgehen kann. Es gäbe also nebeneinander einen kleinen Produzentenbund, dem die Elite der schöpferischen Werkarbeiter angehört und einen grossen Laienbund, der das Programm des Deutschen Werkbundes gewissermassen ins tägliche Leben übersetzt, der es dem ganzen Volke vorlebt.

Die Beziehungen der beiden Bünde könnten äusserlich ziemlich lose sein. Dieser Laienbund würde einen eigenen Vorstand haben und dieser Vorstand würde keineswegs nur Künstler, Handwerker und Industrielle umfassen, sondern führende Persönlichkeiten jeder Art. Es würde genügen, wenn zwei oder drei Persönlichkeiten zugleich im Vorstand des Bundes der aktiven und des Bundes der passiven Mitglieder sässen, um den Zusammenhang herzustellen und die Gesamtorganisation einheitlich zu erhalten. Vielleicht wäre es auch nützlich, einen obersten Ausschuss aus Mitgliedern beider Vorstände zu bilden. Doch brauchen diese Einzelheiten der Organisation jetzt noch nicht entschieden zu werden. Die Entwicklung denke ich mir so, dass das hier kurz skizzierte Programm ausführlicher in einer Denkschrift niedergelegt wird, so dass es eine Werbeschrift darstellt. Mit dieser Werbeschrift in der Hand hätten zuerst die jetzigen Mitglieder des Werkbundes an ihrem Wohnorte für die Bildung des neuen Laienbundes zu wirken, sie hätten zu sorgen, dass überall in Deutschland kleine Urzellen entstehen, von denen eine weitere Propaganda ausgehen kann. Diese Propaganda wäre zu organisieren vom Vorstand des Laienbundes. Sie müsste in erster Linie getragen werden von einer Folge von Druckschriften, in denen im einzelnen ausgeführt wird, was vorhin nur flüchtig angedeutet werden konnte; es würde zur Propaganda vor allem auch eine eigene Zeitschrift nötig sein, in der alle Fragen behandelt, alle Zweifel widerlegt werden. Wenn diese Zeitschrift richtig geleitet wird, so könnte sie, dieses nebenbei, zugleich die moderne deutsche Zeitschrift werden, deren Fehlen trotz des Überflusses an bedrucktem Papier von unendlich vielen beklagt wird. Weiterhin müsste der Produzentenbund, der Bund der aktiven Mitglieder, von Zeit zu Zeit Wanderausstellungen veranstalten. Nicht etwa Ausstellungen, um zu repräsentieren, um auf das Ausland zu wirken, sondern sehr sachliche Ausstellungen, die in erster Linie für die Mitglieder des Laienbundes gedacht sind und im weiteren Sinne für alle Deutschen. In solchen Ausstellungen müsste in vorbildlicher Weise gezeigt werden, wie man zugleich einfach, in freier Selbstbeschränkung mit Verzicht auf importierte Rohstoffe und Fabrikate und doch mit Anspruch auf hochwertige Arbeit, mit dem Anspruch auf Vornehmheit wohnen und leben kann. Aus solchen Ausstellungen, aus solchen Kaufgelegenheiten könnten dann sehr wohl in vielen Städten ständige Magazine entstehen, in denen die Mitglieder des Laien-Werkbundes ähnliche Vorteile beim Einkauf geniessen würden, wie etwa die Mitglieder von Konsumgenossenschaften oder Beamtenvereinen in ihren Läden. Wobei hier dann gleich bemerkt werden mag, dass der Bund der passiven Mitglieder ein natürlicher Kundenkreis für die Produzenten sein würde. Es würden also, auch sehr praktisch gesprochen, beide Bünde ihre Rechnung finden. Die einen würden einen festen Kundenkreis hinter sich haben, und die anderen würden des besten Angebots gewiss sein und beim Einkauf beträchtliche Vorteile geniessen. Auch das wäre eine nicht zu unterschätzende Propaganda. Endlich müsste dann noch mit Vorträgen, Versammlungen und mit anderen Arten der Aufklärung gearbeitet werden, wobei man nicht eben blöde vorzugehen brauchte.

*

Ich möchte nicht hoffnungsfreudiger sprechen als ich bin. Eine solche Arbeit zu leisten, einen grossen Gesinnungsbund dieser Art zu gründen, in dem jedes Mitglied sich, wenn auch ohne Handschlag und Unterschrift, verpflichtet, nach Grundsätzen zu leben, wie sie sowohl unserer Wirtschaft wie unserer sittlichen Erneuerung nötig sind, wäre zu keiner Zeit leicht. Sie ist in diesem Augenblick ungeheuer schwierig. Denn der patriotische Sinn der meisten Deutschen ist augenblicklich gelähmt. Kein Mensch mag jetzt mehr von Opfern hören, nachdem fünf Jahre lang entbehrt worden ist. Im Gegenteil, es ist ein fast krankhafter Hunger nach

Digitized by Google

Waren und Genussmitteln vorhanden, und diese Chance lassen sich die Westmächte ja auch nicht entgehen, so dass augenblicklich einem Programm, wie dem hier entwickelten, in der schädlichsten Weise entgegengehandelt wird. Doch wird dieser neue Warenhunger einer ausgemergelten Nation nicht ewig dauern, und auch die Lähmung des nationalen Sinnes wird, wie zu hoffen steht, bald überwunden werden. Wenn erst der graue Alltag kommt und das Einerlei im Elend, wenn erst die Sensation der Ereignisse vom Wesentlichen nicht mehr abzieht, werden die Deutschen sich auch wieder auf ihre inneren Kräfte besinnen müssen, weil nur sie allein noch helfen und trösten können. Menschen aber wie wir, die hier versammelt sind, müssen die schreckliche Lethargie früher als andere überwinden. Wir müssen schon jetzt die Müdigkeit, die oft den Besten ergreifen will, abschütteln und so handeln, dass wir zur That, zur Führung bereit sind, wenn die sittliche nationale Thatkraft in breiteren Schichten wieder erwacht. Um so mehr, als uns überall in Deutschland in der Stille gute Helfer und Gleichgesinnte leben, die jetzt beiseite gedrängt werden vom lauten Getriebe des Tages, die jetzt ihren vernünftigen Idealismus nicht bethätigen können, weil noch überall das Schlagwort herrscht und die Theorie. An sie muss von uns zuerst der Ruf ergehen, sie sind unsere natürlichen Mitarbeiter, sie sind die besten Patrioten. Es war nicht eben schwer, im August 1914 ein erregter Patriot zu sein; es jetzt zu sein, nach langjährigem Elend und Zusammenbruch: darauf kommt es an. Wer es jetzt aber ist, wer jetzt ungeduldig ist, etwas für die Allgemeinheit zu thun und freiwillig weiter zu opfern: der gehört zu uns. Es gilt zuerst die Deutschen zu sammeln, die da wissen, dass letzten Endes nur das Opfer adelt, dass nur der Geist heiligt. Und es gilt, in Gemeinschaft mit ihnen dem Volke ein Leben in freiwilliger Beschränkung und in schöner Form vorzuleben.

Es handelt sich nicht um einen Bund, der heimlich den Friedensvertrag umgehen will. Im vollen Licht der Öffentlichkeit soll vielmehr dieser Vertrag überwunden werden, überwunden durch das, worauf allein kein Feind Einfluss hat: durch den sittlichen Entschluss. Keine Gelegenheit zum Einspruch soll gegeben werden; das Endziel aber ist die Befreiung von unerträglichem Druck. Frei wollen wir wieder werden, aber frei von innen heraus, nichts wollen wir mehr von aussen erwarten, alles aber aus uns selbst. Auch sonst soll dieser grössere, dieser die Besten aller Stände und Berufe umfassende Deutsche Werkbund nicht politisch wirken; er soll politisch von niemandem angreifbar sein. Dieser Gesinnungsbund kann nicht Feinde haben, weil er das vertritt, worin alle Guten sich begegnen. Und jede Regierung muss ihm mit Wohlwollen gegenüberstehen, weil hier endlich einmal eine Gemeinschaft wird, die nicht von den Regierungen fordert, die nicht vom Staat etwas haben will, sondern eine Gemeinschaft, die ohne Gegendienst geben will. Und eben darum, weil nicht der Egoismus regieren soll, sondern ein neuer zeitgemässer Idealismus, können die wohlthätigen Folgen unabsehbar sein. Es tauchen Möglichkeiten so grosser Art auf, dass das Herz schneller zu klopfen beginnt.

Entscheidend scheint mir die Beantwortung der Fragen, ob das nationale Bedürfnis eines solchen Gesinnungsbundes anerkannt wird, ob die Möglichkeit viele deutsche Männer und Frauen von seiten des sittlichen Willens zusammenzuführen und zusammenzuhalten zugegeben wird, und ob es nützlich ist, diesen Bund dann dem deutschen Werkbund als einen Laienbund anzugliedern, wie ich es vorschlage. In zweiter Linie wären dann erst die Fragen zu behandeln, was die Produzenten, die Künstler, Handwerker und Industriellen zunächst zu thun haben, welcher Art von Arbeitspolitik sie zustimmen sollen. Im übrigen kann es sich natürlich nur um eine grundsätzliche Zustimmung oder Ablehnung handeln. Wird das Programm angenommen, so kann nicht auch gleich die Organisation im einzelnen geschaffen werden. Das müsste Sache eines Ausschusses sein, das kann nur im kleineren Kreise geleistet werden. Worauf es hier und jetzt ankommt, ist, dass wir einen Punkt finden, in dem wir uns jenseits aller volkswirtschaftlichen Meinungen, aller politischen Überzeugungen und ästhetischen Empfindungen begegnen können, dass wir einen Weg finden, den unsere reine Menschlichkeit, unbeschadet der Denkweise eines jeden, gemeinsam gehen kann, und dass wir erfüllt sind von der Gewissheit, wie die sittliche That, wirke sie immer wie sie wolle, ja wirke sie ganz anders als wir sie berechnet haben, letzten Endes doch immer das Gute, das der Nation Nützliche wirken muss.

Was jetzt zur Diskussion steht und entschieden werden soll, ist Schicksal. Wir stehen hier für die ganze Nation. Wir stehen vor der Aufgabe auch unsererseits zu beginnen mit der Arbeit, die das nächste Jahrhundert füllen wird: mit der Arbeit,

Digitized by Google

ein neues, schöneres Deutschland aufzubauen. Eine Riesenarbeit! Aber nicht eine unmögliche Arbeit, wenn das deutsche Volk noch jenes Volk ist, von dem Schiller in seinem Entwurf zu einem Gedicht zur Jahrhundertswende gesprochen hat. Er entwarf sein Gedicht zu einer Zeit, als Deutschland ähnlich am Boden lag wie heute, und es klingen seine Worte als seien sie für uns und für diesen Augenblick gesprochen. Der Glaube, der aus seinen Worten spricht, wirft ein helles Licht auch auf unseren dunkeln Weg. Seine Worte mögen darum das abschliessen, was ich zu sagen habe und ein Zeugnis bilden für den Geist, von dem das neue Arbeitsprogramm erfüllt sein muss, wenn es siegreich bleiben soll.

„Darf der Deutsche", so spricht Schiller „in diesem Augenblick, wo er ruhmlos aus seinem thränenvollen Krieg geht, wo zwei übermütige Völker ihren Fuss auf seinen Nacken setzen und der Sieger sein Geschick bestimmt — darf er sich fühlen? Darf er sich seines Namens rühmen und freuen? Darf er sein Haupt erheben und mit Selbstgefühl auftreten in der Völker Reihe?

Ja, er darfs! Er geht unglücklich aus dem Kampf, aber das, was seinen Wert ausmacht, hat er nicht verloren. Deutsches Reich und deutsche Nation sind zweierlei Dinge. Die Majestät des Deutschen ruhte nie auf dem Haupt seiner Fürsten. Abgesondert von dem Politischen hat der Deutsche sich einen eigenen Wert gegründet, und wenn auch das Imperium unterginge, so bliebe die deutsche Würde unangefochten. Sie ist eine sittliche Grösse, sie wohnt in der Kultur und im Charakter der Nation, der von ihren politischen Schicksalen unabhängig ist. Der Deutsche ist erwählt von dem Weltgeist, während des Zweikampfes an dem ewigen Bau der Menschenbildung zu arbeiten; nicht im Augenblick zu glänzen und seine Rolle zu spielen, sondern den grossen Prozess der Zeit zu gewinnen. Jedes Volk hat seinen Tag in der Geschichte, doch der Tag des Deutschen ist die Ernte der ganzen Zeit. Denn dem, der den Geist bildet, beherrscht, muss zuletzt die Herrschaft werden, wenn anders die Welt einen Plan, wenn des Menschen Leben irgendeine Bedeutung hat. Endlich muss die Sitte und die Vernunft siegen, die rohe Gewalt der Form erliegen — und das langsamste Volk wird alle die schnellen flüchtigen einholen."

Digitized by Google

ERICH HECKEL, IN DER TRAM. LITHOGRAPHIE

DIE NEUE GRAPHIK*

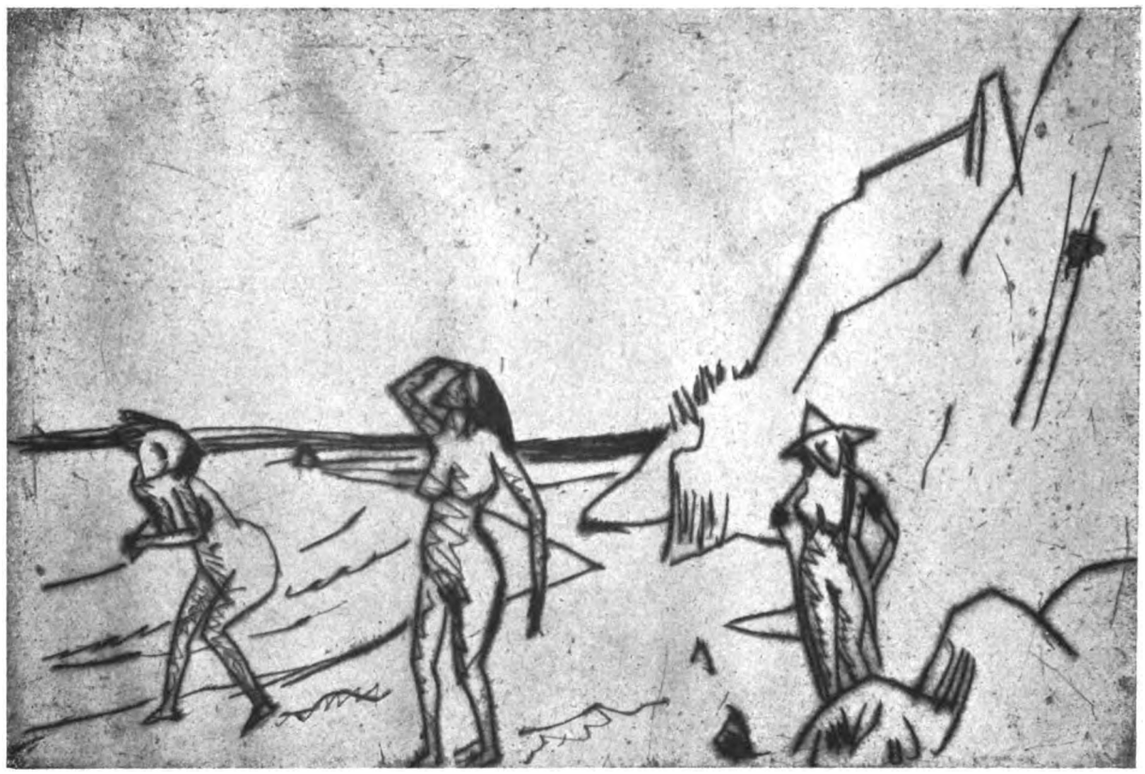
VON

CURT GLASER

Eine Auseinandersetzung über die Kunst unserer Zeit, die den allgemein gebräuchlich gewordenen Stilbegriff des Expressionismus ablehnen zu sollen meint, findet sich in der unbequemen Lage, von einer Erscheinungsform reden zu müssen, für die ihr eine Bezeichnung fehlt. Aber eine ernsthafte Analyse der modernen Kunst muss sich unfehlbar von vornherein in so viele Widersprüche mit dem allzu schnell angenommenen Namen verstricken, dass das eingeborene Gefühl für sprachliche Reinlichkeit dazu zwingt, auf ein Verständigungsmittel zu verzichten, das nur zu Missverständnissen Anlass geben kann, da seine Wortbedeutung eine Charakteristik enthält, die keineswegs für alle Erscheinungen der neuen Kunst Gültigkeit beanspruchen darf. Will man zu den Werken der jüngeren Kunst ein Verhältnis gewinnen, so muss man gerade davor auf der Hut sein, durch ein leichtfertig geprägtes Wort sich den Weg des Verständnisses zu verbauen,

* Anlässlich der Ausstellung von Neuerwerbungen im Berliner Kupferstich-Kabinett, der auch die Mehrzahl der Abbildungen zu diesem Aufsatz entnommen ist.

Digitized by Google



ERICH HECKEL, BADENDE. RADIERUNG

von einer vorgefassten Meinung, die der Stilbegriff enthält, seinen Ausgang zu nehmen, anstatt von den Erscheinungen der Kunst selbst.

So reichhaltig die Literatur über die jüngste Kunst ist, so wenig ergiebig erweist sie sich bei näherer Prüfung. Sie ist erfüllt von theoretischen Erörterungen über das Wesen des Expressionismus, die mehr Analysen eines Begriffes sind und Versuche ihrer rückschreitenden Anwendung auf die thatsächlichen Erscheinungen als ernstliche Auseinandersetzungen mit diesen selbst. Man liest viel von „expressivem Kunstwollen", aber man begegnet kaum den Ansätzen einer eigentlichen Stilbestimmung, die doch einmal in Angriff genommen werden sollte, da es sich nicht mehr darum handelt, eine neue Kunst im Kampfe gegen widerstrebende Mächte durchzusetzen, vielmehr in sachlicher Stellungnahme ihre formengeschichtliche Bedeutung zu erkennen und das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden.

So kann das Verständnis für die verschiedenartigen Ausdrucksformen der graphischen Kunst in unserer Zeit nicht durch allgemeine Redewendungen über den „expressiven Gehalt" gefördert werden, sondern nur durch die Einsicht in die grundsätzlich veränderte Stellung der Zeichnung zum Bilde, die aus der neuen Stilform der Malerei mit zwingender Notwendigkeit sich ergiebt.

Unsere Generation war in einer Anschauung von der Zeichnung gross geworden, die sich von der früherer Zeiten wesentlich unterschied. Der Impressionismus, oder vielmehr — da auch dieses Wort eine viel zu eng gefasste Gruppe moderner Künstler umfasst, — jede extrem malerisch orientierte Kunst trägt in sich die Tendenz, das Handschriftliche zum Massstab der Qualität zu erheben und die Grenzen zwischen Skizze und Bild verschwinden zu lassen. Damit gewinnt die Zeichnung eine ganz neue Bedeutung. Sie ist nicht mehr nur Arbeitsmaterial des Künstlers, vielmehr eine andere, aber gleichberechtigte Form bildnerischer Gestaltung. Zugleich verzichtet die Radierung, die ehemals bemüht war, ein in allen Teilen gleichmässig abgerundetes Bild in Schwarz-Weiss zu geben, auf den ihr erreichbaren Grad plastischer Durchbildung und zieht sich zurück auf die Reize skizzenhafter Andeutung.

Digitized by Google

ERICH HECKEL, VERWUNDETE. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, BAR RICHE. LITHOGRAPHIE

Noch Liebermann begann damit, eigene Bilder mit der Radiernadel in Schwarz-Weiss-Übertragungen umzusetzen. Aber die Photographie nahm ihm diese Mühe ab, und als er in Wahrheit die Radierung für sich entdeckte, dachte er nicht mehr an einen Wettbewerb mit ihr, verstand es vielmehr, die besonderen Reize des Materials für eine eigene Form zeichnerischen Ausdrucks zu nutzen. Liebermanns Radierung bedeutet den vorbildlichen Typus einer malerischen Schwarz-Weiss-Kunst. Niemals dient der Strich einer Formbezeichnung, vielmehr ist sein Reiz der einer freien und zügigen Handschrift. Die Gesamtheit der Striche rundet nicht Körper in der Fläche, sondern sammelt sich zu lichteren oder dunkleren Flecken, die den Valeurs der Zeichnung gleichbedeutend sind. Man kann eine Radierung Liebermanns farbig nennen, weil der Reichtum der Tonskala dem einer ganzen Palette gleichkommt, aber Liebermann wird gerade darum niemals in die Versuchung geraten, vom Schwarz-Weiss zur wirklichen Farbe überzugehen, weil unter seinen Händen das andere Kunstmittel zum vollwertigen Ersatz einer wirklichen Koloristik wird.

Als sich in der modernen Kunst die entscheidende Wendung von einem extrem malerisch orientierten Stile zu einem mehr zeichnerisch dekorativen Formenausdruck, von einer auf den Valeur eingestellten zu einer von der Farbe ausgehenden Malerei vollzog, musste auch die Graphik eine völlig anders geartete Orientierung finden. Als Gegentypus Liebermanns kann Edvard Munch gelten. Für Munch ist die Radierung nicht mehr eine andere Form der Skizze, denn diese erscheint ihm in keiner Weise mehr als mögliches ein Endziel künstlerischer Gestaltung. Seine Absicht geht wieder auf den vollen bildmässigen Ausdruck. Er sieht nicht mehr die

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, MÄDCHENBILDNIS. HOLZSCHNITT

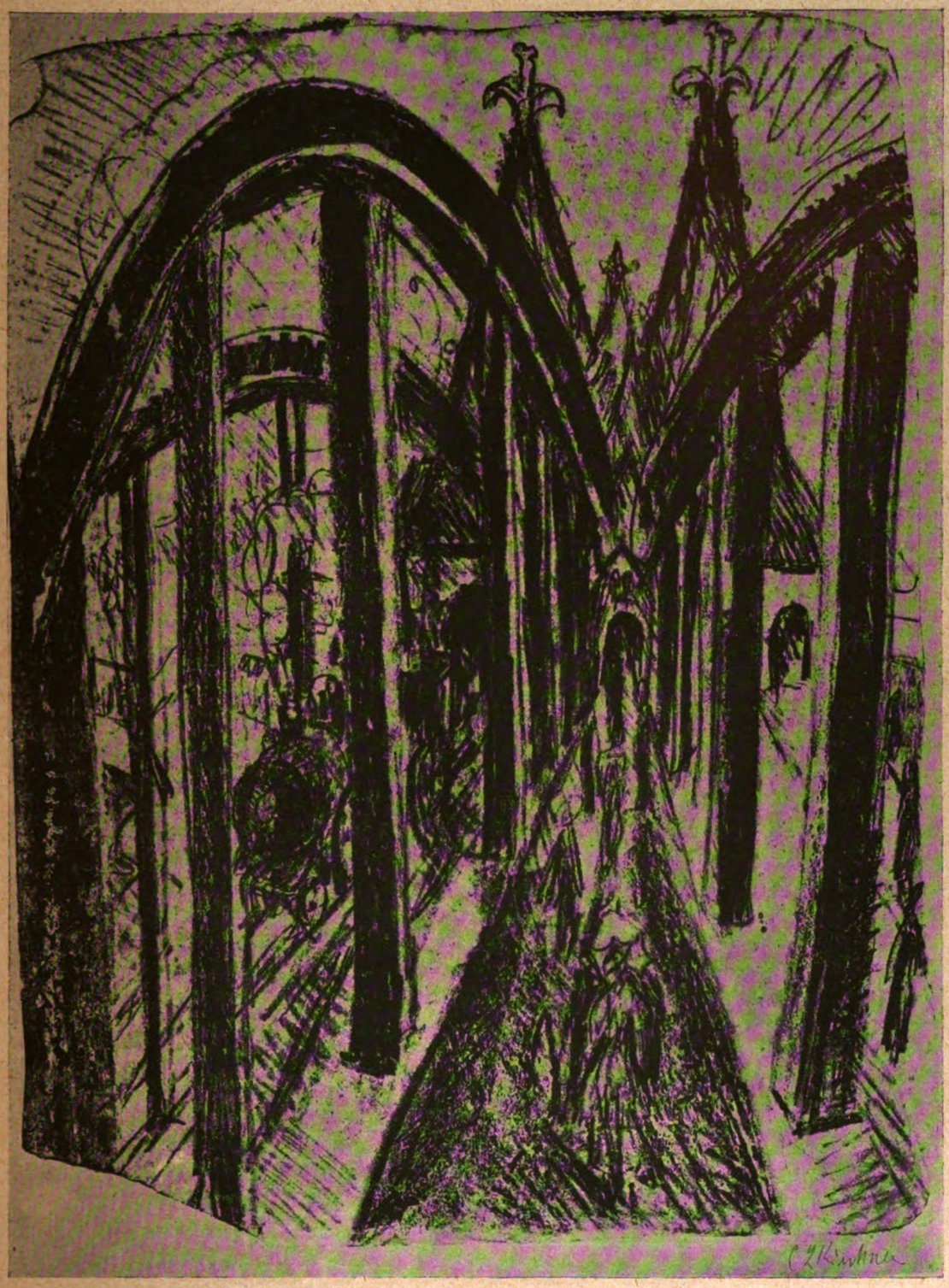
Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, BERGLANDSCHAFT. HOLZSCHNITT

Aufgabe der Radierung in dem Sinne durch die Photographie überholt, dass eine graphische Wiedergabe des gemalten Bildes überflüssig geworden wäre. Denn die Übertragung eines von Anfang an farbig erfundenen Gemäldes in die Skala des Schwarz-Weiss kann niemals durch den mechanischen Apparat, kann immer nur durch eine vollkommene Neuschöpfung aus dem Wesen des anderen Materiales erfolgen. Darum kehrt Munch wieder zu dem zurück, was Liebermann billig verschmähen durfte, zur Reproduktion seiner eigenen Gemälde durch das Mittel der Radierung. Diese Radierungen gehen nicht gezeichneten Vorstufen seiner Bilder parallel, sondern folgen erst den endgültigen Formulierungen. Sie sind nicht farbig, indem sie durch eine fein gestufte Skala des Schwarz-Weiss dem Valeurreichtum eines Gemäldes gleichzukommen suchen. Vielmehr streben sie eine Prägnanz der Linie an, die in der starken Wirkung reiner Farben ihr Gleichnis findet. Die Übertragung ist in keinem ihrer Teile getreu im einzelnen, dafür im anderen Material ein um so vollkommeneres Abbild des Ganzen, das sie wiederzugeben bestimmt ist. Weil Munchs Graphik nicht farbig in sich ist, hat sie die Möglichkeit, das materielle Mittel der Farbe selbst wieder aufzunehmen. Er hat Radierungen farbig getönt, Lithographien von mehreren Steinen gedruckt und mit Holzstöcken komplizierte Versuche gemacht.

Es ist charakteristisch, dass in dieser Zeit der Holzschnitt eine neue Bedeutung gewinnt. Denn wie er sich seinem Wesen nach jedem skizzenhaft andeutenden Formenausdruck widersetzt und eine Bestimmtheit und Präzision aller Begrenzungen verlangt, die der Absicht einer malerisch orientierten Kunst entgegengesetzt war, so musste er dem neuen Formwillen um so angemessener sich darbieten. Er wurde recht eigentlich zum Wahrzeichen der neuen Kunst. Am sichtbarsten hier offenbarte sich die so anders geartete Tendenz des Neuen. Zu denken,

Digitized by Google



E. L. KIRCHNER, KÖLNER RHEINBRÜCKE. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, SELBSTBILDNIS. HOLZSCHNITT

dass Liebermann seine „Badenden Jungen“ in Holz geschnitten hätte, wäre ein Widersinn. Für Munch wurde der Holzschnitt zum eigentlichen, zum angemessensten Ausdrucksmittel seiner Kunst.

So wenig diese Gegenüberstellung zweier typischer Vertreter einander entgegengesetzter Kunstrichtungen Anspruch darauf erheben kann, das Problem in seiner Vollkommenheit und seiner historischen Begründung zu erfassen, so wenig selbst zwei so künstlerisch reine und starke Naturen wie Liebermann und Munch mit dogmatischer Strenge auf die eine und die andere Art möglichen Formenausdrucks festgelegt werden können, so lehrreich ist doch ihr Gegensatz, so grundlegend für die Erkenntnis des Schaffens der jüngeren Künstlergeneration, die mit einem selbstbewussten Willen zu neuen Formulierungen ihr Recht erzwungen hat. Die Einstellung auf die grundsätzlich anders gerichtete Art der Übertragung künstlerischen Eindrucks in die Mittel der Schwarz-Weiss-Technik setzt bei dem Beschauer, der in den Sehgewohnheiten einer wesentlich malerisch orientierten Zeit gross geworden ist, einen nicht geringen Grad von Anpassungsfähigkeit voraus. Wer sein Auge im Umgang mit Liebermannschen Radierungen erzogen hat, muss eine Radierung Heckels als roh, wer die geschmeidige Linie Slevogts liebt, seinen Strich als kantig, eckig, stachlig empfinden. Neben dem weichen Kreideton früherer Lithographien erscheint die oftmals schroffe Konturzeichnung der Jüngeren hart und unbeweglich. Denkt man zurück an die Holzschnitte Menzels und noch an die liebenswürdig dekorativen Farbendrucke der unter dem Einfluss Japans erzogenen Zeichner, so bedarf es einer durchaus neuen Einstellung, will man die anscheinend bis zur Brutalität rücksichtslose Schnittführung eines Schmidt-Rottluff als eine Bereicherung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten empfinden. Und doch ist sie das. Und in weit höherem Maasse als zuvor wurde in unserer Zeit gerade diese graphische Ausdrucksform zu einem wesentlichen Mittel künstlerischer Darstellung.

Man darf mit gutem Fug von einer neuen Blüte

Digitized by Google

SCHMIDT-ROTTLUFF, AKTE. HOLZSCHNITT

der graphischen Künste reden, denn es giebt kaum einen unter den Malern der jüngeren Generation, der nicht auf ein stattlich umfangreiches Oeuvre von Radierungen, Holzschnitten, Lithographien hinzuweisen vermöchte, und gerade das graphische Kunstwerk erscheint — nicht zufällig — oft genug als die vollkommenere Realisierung der bildnerischen Absicht.

Für die impressionistische Kunstform, der die Skizze als ein Endziel möglicher Gestaltung erscheint, war die Radierung eine Abart der Zeichnung. Sie ist ihrem Ursprunge nach Schwarz-Weiss-Kunst, weil sie an keine anderen Wirkungen als die der Kreide oder der Feder denkt. Sie wird farbig im Sinne des Gleichnisses, das der Beschauer selbst in seinem Geiste vollzieht, der wie der Maler gewöhnt ist, die Wirklichkeit in einer Stufenfolge der Valeurs zu sehen. Die Reaktion auf die Tonmalerei führte zu der neuen Bewertung der reinen Farbe. Das Auge musste sich gewöhnen, zu ertragen, was ihm bislang unerträglich erschien. Das Grau wurde verbannt, und wenn die Doktrin der Neoimpressionisten noch von dem Grundsatze ausging, es sollten die mosaikhaft kleinen Flecken reiner Farbe in dem Auge des Beschauers eine Mischung eingehen, so wurde die Farbe nun in grossen Flächen ausgebreitet, auf den Flächenbeziehungen der Farben die Struktur des Bildes aufgebaut. Die Skizze eines auf malerischen Valeur abgestellten Bildes, die selbst schon jeden Tonwert enthielt, gab in reinerer Form bereits den Extrakt des aus ihr gewonnenen Gemäldes. Und die Radierung, die der Skizze die endgültige Form giebt, ging im Schaffensprozess dem Bilde voran, das Schwarz-

Digitized by Google

Weiss ist eine Vorstufe der Farbigkeit, welche ihrerseits nicht ein wesentlich neues Element der Gestaltung bedeutet.

Dieses Verhältnis musste sich von Grund auf wandeln, als der Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung vom Ton auf die Farbe verlegt wurde. Ein Maler wie Matisse kann nicht mehr den wesentlichen Gehalt eines Bildes in einer Zeichnung festlegen, die nur Tonwerte enthielte, er ist vielmehr darauf angewiesen, wenn nur die Konturen der Hauptformen festgelegt sind, unmittelbar zur farbigen Anlage überzugehen. Darum kommt der Zeichnung nun eine andere Bedeutung zu. Sie ist nicht mehr in demselben Sinne ein vollgültiges Kunstwerk wie das Bild, sondern nur noch eine Werkhilfe. Und wenn der neue Künstler zur Graphik gelangt, so geschieht es nicht mehr von der Zeichnung her, sondern erst auf dem Umwege über das Bild. Die graphische Umsetzung ist eine Rückführung des farbigen Gemäldes in die Ausdrucksform des Schwarz-Weiss. Der Holzschnitt ist in der Stufenfolge künstlerischer Gestaltung nicht eine frühere, sondern die letzte mögliche Auswertung.

Es ist selbstverständlich, dass hiermit mehr der grundsätzliche Weg als eine notwendig allgemeingültige Zeitfolge bezeichnet ist. Eine Radierung Liebermanns kann thatsächlich später entstanden sein als ein Bild gleichen Motivs, aber sie greift immer zurück auf die ursprüngliche zeichnerische Anlage, und sie zieht ihre Reize aus der skizzenhaft unfertigen Anlage. Ein Holzschnitt Heckels kann vor dem gleichnamigen Bilde oder überhaupt unabhängig von einer malerischen Anlage entstanden sein, aber er setzt eine solche immer voraus und kann nicht anders gedacht werden als in bildhafter Geschlossenheit innerhalb der vier rahmenden Linien, die immer stark betont werden, während die malerische Zeichnung frei in der Fläche steht.

Aus diesem Grunde kann es auch in der neuen Kunst nicht Graphiker im engeren Sinne des Wortes geben. Toulouse-Lautrec, für den die Malerei nur gleichsam die Nebenbeschäftigung war, vermochte bei der zeichnerischen Vorstufe des Bildes halt zu machen, wie auch Daumier es that, und es konnten trotzdem endgültige Kunstwerke entstehen. Für die Neueren ist der Weg über das Bild unerlässlich, da erst nach der farbigen Gestaltung die Klärung der Vorstellung bis zur letzten Vereinfachung im Schwarz-Weiss erfolgen kann. Dieser Weg kann im einzelnen Falle erspart bleiben, aber für die Formwerdung überhaupt ist er unausweichlich. Wer den Umweg scheut, kann nur bis zu einer dekorativen Belebung der Fläche gelangen, und man glaubt es einem neuen Holzschnitte ansehen zu können, ob ihm ein Bild zugrunde liegt, oder ob er unmittelbare graphische Gestaltung giebt, zum mindesten aber erfasst man hier das entscheidende Kriterium, da die bildhafte Vorstellung die Voraussetzung ist, und das graphische Kunstwerk von der mehr oder minder geschmackvollen Flächendekoration unterscheidet.

*

Eine Radierung Erich Heckels kann als der Typus der neuen Schwarz-Weiss-Kunst genommen werden. Wer den Reiz einer graphischen Arbeit in nichts anderem als dem Tonreichtum der Liebermannschen Palette oder dem kapriziösen Linienspiel Slevogtscher Phantasien zu sehen vermag, wird ein Blatt Heckels stachlig und hart in den Linien, kahl und nüchtern im Schwarz-Weiss finden müssen. Aber es ist in der Art, wie hier eine Landschaft auf das tragende Gerüst weniger Hauptformen zurückgeführt wird, eine Grösse der Anschauung, die gewiss zuweilen der Gefahr erliegen kann, ins Dekorative abzuirren, die aber da, wo sie das wahrhaft Wesenhafte trifft, das Gleichnis des Monumentalen erstehen lässt.

Wo die malerische Form früher den Kontur im Lichte verschwinden machte, wird er nun zum alleinigen Träger der Gestaltung. Pechsteins „Badende Menschen“ leben nur von den rhythmischen Linien ihres Umrisses. Das Licht ist nicht mehr ein bestimmender Faktor der Bildwirkung. Es giebt keine Schatten, wie es keine anderen Helligkeiten giebt als die gleichförmige Fläche des weissen Papiers. Die Sonne selbst ist nicht leuchtende Erscheinung, sondern eine mit der Kreislinie umschriebene Scheibe. Der Zusammenhang der Gestalten ist die rhythmische Beziehung ihrer Konturen in der Fläche, nicht mehr ihre in Licht und Schatten gelöste Erscheinung im Raume.

Wo das Schwarz-Weiss nicht zur Farbigkeit gesteigert wird, verlockt die Zeichnung zur Kolorierung. Es giebt Drucke solcher Radierungen und mehr noch der gleichgearteten Lithographien, deren Konturen die Künstler mit Farbe füllen, wie die Holzschnittzeichner des fünfzehnten Jahrhunderts, die gleicherweise ihren reinen Konturschnitten erst durch die farbige Anlage die letzte Vollendung geben.

Diese Form der Radierung, die zur reinen Umrisszeichnung zurückkehrt, stellt einen äussersten,

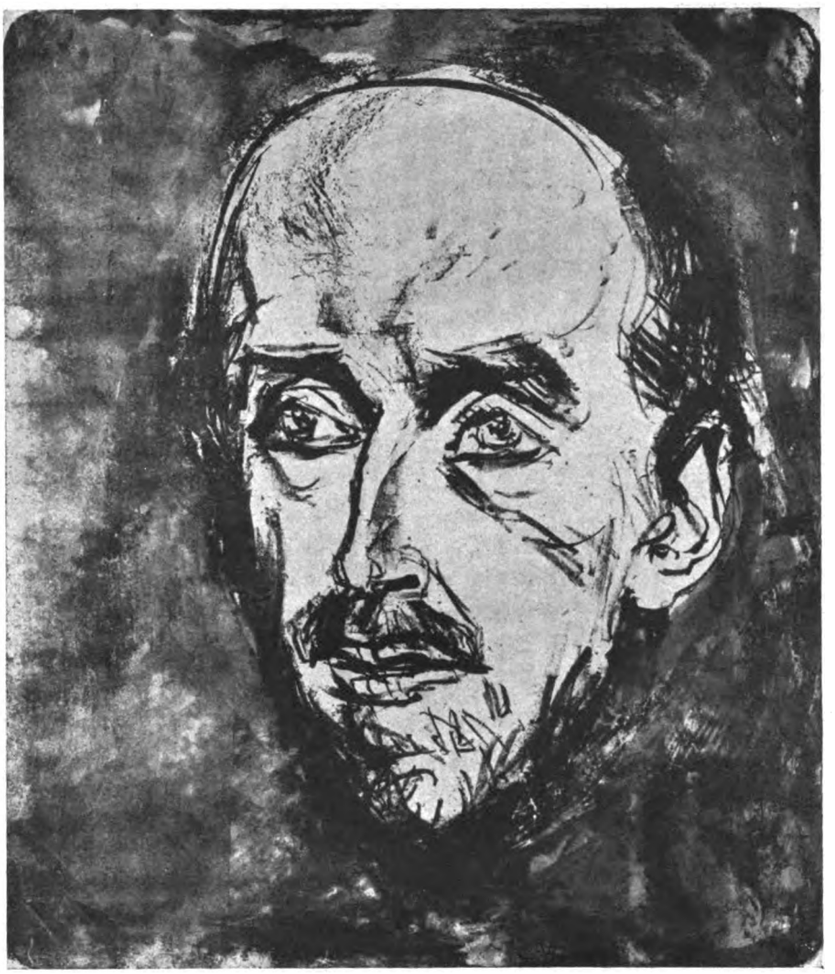
Digitized by Google

SCHMIDT-ROTTLUFF, GANG NACH EMMAUS. HOLZSCHNITT

aber keineswegs den einzig möglichen Fall der neuen Übersetzung des Bildes in sein zeichnerisches Gleichnis dar. Es giebt im Werke von Künstlern wie Pechstein und Heckel Beispiele anders gerichteter Gestaltung, wie sie reiner noch in Kirchners Radierung begegnen, wo Massen grosser Dunkelheiten, aus scheinbar wirr übereinandergelegten Strichen gebaut, sich schichten. Visionen von Menschen und Landschaften erstehen, Erscheinungen gleich, die einer zu letzter Spannkraft gesteigerten Phantasie entblühen. Ein Erdenrest von illustrativem Gehalt mag nicht geleugnet werden. Aber die Darstellung wird in die Sphäre traumhafter Unwirklichkeit gehoben, deren Kennzeichen es ist, dass sie mit einer eigensinnigen Konsequenz die Existenz des Raumes verleugnet.

Wo Heckel mit der Wirkung des Grates rechnet, da geschieht es, um die mit der kalten Nadel gegrabene Linie in ihrer ganzen Ausdehnung zu verstärken, um einen Kontur nochmals markanter sprechen zu machen. Wo Purrmann die weiche Schwärze des Grates stehen lässt, da ist es, um Farbe zu geben, um Akzente über die Fläche auszuteilen. Auch seine Radierungen sind übersetzte Gemälde, aber Übersetzungen von Bildern anderer Gattung als die wesentlich auf das Formale gerichteten Gestaltungen eines Heckel. Sie sind dessen Radierungen so fremd wie denen Liebermanns. Sie sind nicht wesentlich auf die Linie gestellt und ebensowenig auf den Ton. Wie seine Bilder nicht vom Valeur ausgehen, sondern von der Farbe, so seine Radierungen von den starken Kontrasten eines Schwarz-Weiss, das vom tiefsten Schatten unvermittelt zum hellsten Lichte überspringt. Es ist eine

Digitized by Google



MAX PECHSTEIN, BILDNIS GOTTFRIED HEINERSDORFF. LITHOGRAPHIE
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

Belebung der Fläche, die nicht an Form und nicht an Raum denkt, sondern zuerst etwas schafft wie ein glitzerndes Leben, das dem Papier eine Kostbarkeit mitteilt wie der farbigen Haut des Bildes. Auch hier giebt es nicht Licht und Schatten und nicht Nähe und Ferne. Aber nicht der Kontur ist das Mittel der Gestaltung, sondern eine Verteilung der Flecken, die in weiser Ökonomie die Fläche organisiert.

Neben der ernsten und strengen Kunst Purrmanns erscheint Pascin beinahe spielerisch, der doch ähnliche Wirkungen sucht, wenn er seine kapriziös gezeichneten Figürchen frei über die Fläche verteilt. Er illustriert immer, auch wo er ganz Maler sein will, bleibt Zeichner auch mit der Farbe. Er schüttet das Füllhorn seiner stets ein wenig verquer gesehenen Menschenpüppchen über die Blätter hin, so dass eine Bewegtheit kleinster Flächenteilchen entsteht, die in all dem Formenchaos endlich den Eindruck einer nervösen Lebhaftigkeit erzeugt.

Es ist nicht richtig, Grossmann als einen Nachahmer Pascins zu bezeichnen. Er steht ihm nahe, aber erreicht ihn nicht in der spielerischen Leichtigkeit, ist ihm überlegen dafür in der Schärfe der Fixierung. Wenn Pascin die Menschen der Pariser Vorstadt entdeckte, so Grossmann die Häuser, in denen sie wohnen. Er macht diese Häuser selbst lebendig, er lässt sie sich einander zuneigen und wiederum einander fliehen. Es ist, als sei der Satz von der Relativität der Bewegung in diesen Blättchen illustriert, denn man kann nicht zeigen, dass die Menschen sich bewegen, wenn die Häuser still stehen, an denen sie vorübergleiten. Hat man sich einmal in diese Anschauung hineingelebt, so versteht man nicht mehr, wie es überhaupt versucht werden konnte, mit anderen Mitteln als diesen die Bewegtheit einer modernen Grossstadt darzustellen. In einer stillen Kleinstadt mögen die Mauern steif und gerade stehen, in der Grossstadt müssen sie eilen und fliehen mit den Menschen, die um sie sich bewegen.

*

Wer die Kunst einer Zeit auf einen eindeutigen Stilbegriff abzuziehen bemüht ist, mag es nicht leicht finden, von Grossmann zu Heckel, von Purrmann zu Kirchner die Brücke zu schlagen. Aber er wird sie als Söhne einer Zeit erkennen, wenn er in Gedanken die andere Reihe einer vorauf-

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, BADENDE. RADIERUNG
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

gegangenen Generation dagegenstellt. Es fiele nicht minder schwer, ein Wort zu finden, das die Lithographien Otto Müllers ebenso wie die Oskar Kokoschkas bezeichnete. Aber hält man beide, die so verschieden erscheinen, etwa neben ein Blatt Waldemar Röslers, das mit malerisch breiten Kreidestrichen ein Landschaftsbild festhält, so rücken sie einander nahe wie zwei lyrische Gedichte neben der epischen Schilderung zuständlicher Gegebenheit. Müller giebt Melodien in den klingenden Linien seiner Akte, aber seine Formen gleichen ein wenig den leicht gefundenen Reimen, vor denen der Erfahrene sich hütet. Kokoschka ist bewusster. Er hat viele alte Bilder gesehen, und er glaubt zuweilen, mit allzu absichtsvoller Formverzerrung die Klippe der Banalität umschiffen zu sollen. Kokoschka ist ebenso sehr Dichter, wie er Maler ist. Er findet Bilder zu den Klängen der Bachkantate, die nicht einen untergelegten Text illustrieren, sondern die einfachsten Gefühlsinhalte der Motive in Bildform wieder erstehen lassen. Es ist das Gegenteil der Klingerschen Brahmsphantasie, die ein illustriertes Programm darstellt, es ist ein Lied ohne Worte in der Sprache des Bildes. Und so, als Dichter, sieht Kokoschka die Menschen. Die äussere Form wird ihm zum Spiegel der Seele.

Digitized by Google

Wieder, welch ein Gegensatz zu den grossen Köpfen, die Pechstein auf den Stein gezeichnet hat! Hier die klare Erscheinung, dort die Problematik des inneren Wesens. Kokoschka lässt gern die Form zerfliessen, Pechstein sammelt sie in grossen, bestimmenden Linien. Aber noch in diesen äussersten Gegenpolen der Temperamente bleibt beiden gemeinsam der Charakter der Fläche, dass nicht die räumlich-körperliche Erscheinung in Licht und Schatten gestaltet wird, dass überhaupt weder eine einheitliche Lichtquelle deutlich wird, noch modellierende Strichlagen, sondern dass eine Zeichnung gleichsam im absoluten Raume steht, nicht skizzenhaft unvollendet, sondern das in Linien gesammelte Flächensymbol einer körperlichen Erscheinung.

Wenn die moderne Ästhetik sich bemüht, aus der Definition eines Schlagwortes mehr als aus der Analyse der Kunstwerke den Stilbegriff der neuen Kunst abzuleiten, so passt ihr Kennwort „expressionistisch" auf Kokoschkas Lithographien besser als auf anderes. Aber gerade darum ist dieses Wort so ungeeignet als Stilbegriff, weil es mehr den Charakter einer Kunst bestimmt als ihre Form. Denn Ausdruckskünstler sind auch Grünewald und Greco, so weltenweit die Mittel ihres Vortrags sich unterscheiden. Den ganzen Umkreis der jüngsten Kunstbewegung zu umschreiben ist aber kaum ein Wort ungeeigneter als der vielgeplagte Begriff des Expressionismus. Denn er besagt nichts von der neuen Stilform und trifft darum nirgends das Wesentliche, da die Einstellung auf Ausdruck eines Seelischen innerhalb jeder möglichen Sprache bildender Kunst denkbar ist und keineswegs, wie so oft geäussert wird, den Gegensatz zur impressionistischen Formgebung bedeutet. Gerade Kokoschka ist stilgeschichtlich betrachtet näher noch der malerischen Haltung, der ein Künstler wie Schmidt-Rottluff weit entschiedener Absage erteilt. Es ist begreiflich, da in Wien, der künstlerischen Heimat Kokoschkas, der Durchgang durch den Stil des Impressionismus noch nicht so wie in Berlin vollzogen war. Der Erbe Klimts war gezwungen, einen anderen Weg zu gehen als der Nachfolger Liebermanns.

Aber der Kampf um die Kunst darf nicht zu einem Streit um Worte erniedrigt werden. Nicht darum handelt es sich, zu ergründen, wer der eigentliche und wahre Expressionist sei, sondern wer der echte und starke Künstler. Nicht die Thatsache, dass Kokoschka sich um den Ausdruck seelischen Erlebnisses müht, ist entscheidend, sondern der Funken Genialität, der seine Zeichnung über das Abbild gemeiner Wirklichkeit emporhebt. Phantasie aber — denn auch dieses Wort ist, wenn man will, gleichbedeutend mit Ausdruck, da es die Sphäre des Künstlerischen abhebt von der des Irdisch-Alltäglichen — ist ebenso am Werke in den ätherischen Gebilden, die Purrmann der Kupferplatte ablockt, wie in den illustrierenden Lithographien Kokoschkas oder den gross gesehenen Landschaftsholzschnitten Kirchners. Die Frage nach dem Inhalt bleibt letzten Endes hier so nebensächlich wie immer, da auch eine Landschaft Rembrandts so viel von seelischem Erlebnis kündet wie ein Bild aus der Passion oder eine Legende des Alten Testaments.

Ob Kokoschka eine Verkündigung zeichnet oder Kirchner ein Stück Zirkus oder Variété — auch Uhde malte heilige Geschichten, auch Toulouse-Lautrec die Welt der Artisten —, nicht darin liegt das Entscheidende, vielmehr in der Form, nicht in dem Was, sondern dem Wie ihrer Kunst. Kokoschka vermag es, das letzte an Ausdruck einer Darstellung abzuringen. Er verzeichnet, er verzerrt, und er bleibt trotzdem der zartsinnige Lyriker, dem alle Wirklichkeit in Dichtung verklingt. Aber gerade weil er ein halber Poet ist, bleibt seine Zeichnung oft ein Zwitterwesen zwischen Gedachtem und Geschautem. Kirchner, der nichts ist als Bildner, braucht als Vorwurf nicht mehr als ein paar Tische im Café, ein Billard, ein paar modisch gekleidete Frauen. Geheimnisvoll belebt sich ihm die Fläche. Er täuscht keine Wirklichkeit an Raum und Körper, an Licht und Bewegung. Rhythmisch gelagerte Flecken von Helligkeiten und Dunkelheiten ballen sich zu Schatten von Gestalten, Konturen tauchen empor aus dem Wesenlosen und zeichnen einen Kopf, den Umriss einer menschlichen Figur. Es sind Visionen einer geschauten Wirklichkeit, Phantasiegebilde eines mit gesteigerter Aufnahmefähigkeit begabten Maleringeniums.

Kirchner ist in höherem Grade Gestalter als die meisten seiner Genossen. Ihm wird das scheinbar Banale zum künstlerischen Erlebnis. Ein paar Menschen auf der Strasse werden durch nichts als ihr Nebeneinanderexistieren in der Fläche in eine gleichsam mystische Beziehung gesetzt. Es giebt Radierungen, in denen die Striche sich zu einem unentwirrbaren Netzwerk verflechten, Lithographien, in denen aus breiten Schattenmassen die Gestalten emportauchen, Holzschnitte, die nur durch Andeutung von Kontur die Vision bewegter

Digitized by Google

OSKAR KOKOSCHKA, BILDNIS DER MUTTER DES KÜNSTLERS. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

Menschengruppen erstehen lassen. Aus dieser Sphäre traumhaften Verdämmerns gelangte der Künstler in den letzten Jahren einer schweren Krankheit, die er in den Bergen der Schweiz verbrachte, zu der kristallenen Klarheit einer überall offenen, durchsichtigen Formgebung. Das Erlebnis einer neuen Natur war von einer überwältigenden Stärke, und es zeugt von der Gradheit seines künstlerischen Charakters, dass Kirchner rückhaltlos sich ihm hingab. Der neue Holzschnitt ist hier zu klassischer Leistung gesteigert. Nirgend wird sein Daseinsrecht überzeugender erwiesen als in diesen gross gesehenen Gebirgslandschaften und klar gestalteten Menschenköpfen.

*

Die Verteidiger des neuen Holzschnitts glauben sein Recht aus dem Wesen des Materials und aus der Rückkehr zu den primitiven Formen der Technik herleiten zu sollen. Sie haben unrecht. Die Kunst zwingt das Material in ihren Dienst, und sie hat ein Recht, es zu vergewaltigen, da nur der Zweck, nur das Endziel die Mittel heiligt. Die Urform des Holzschnitts aber bestätigt seine letzte Wandlung nur insofern, als auch damals der starke Kontur, der kaum von modellierenden Schattenangaben begleitet war, den Zusammenhalt in der Fläche verbürgte, während es heut zum Wesen des neuen Holzschnitts gehört, dass dieser Flächencharakter durch breite Flecken von ungebrochenem Schwarz betont wird. Der Holzschnitt ist nicht nur übersetzte Zeichnung, sondern zugleich Gruppierung von starken Helligkeiten und Dunkelheiten in der Fläche. Er ist mit seinen entschiedenen Wirkungen scharfer Begrenzung und eindeutiger Kontraste das schlagendste Widerspiel eines starkfarbigen Gemäldes, das ebenso mit reinen Komplementärfarben arbeitet und malerische Übergänge meidet.

Darum verwenden ihn die neuen Künstler so gern zur Wiedergabe ihrer eigenen gemalten Bilder, und es pflegen die besten Leistungen zu sein, die so den Extrakt eines malerisch zuvor bewältigten Motives geben, während es vorkommen kann, dass der ursprünglich graphisch erfundene Holzschnitt sich dem Charakter des Scherenschnitts nähert, dass das Schwarz nicht mit dem Weiss in einer Fläche bleibt, sondern sich dem Auge zu nähern scheint, dass die Helligkeiten Löchern gleichen, anstatt Lichtern, oder das Weiss als Farbe wirkt, etwa an die Materie des Schnees erinnert, anstatt den reinen, abstrakten Gegensatz des Schwarz zu bedeuten.

Kirchner, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff sind die Hauptvertreter dieses neuen Holzschnitts in Deutschland, der ausser von ihnen noch von vielen anderen, mehr oder minder Berufenen geübt wird. Neben dem Reichtum und der Fülle Kirchnerscher Schnitte wirkt Heckel oft beinahe karg. Seine Köpfe sind in grossen, einfachen Flächen gefasst, seine Landschaften auf wenige bestimmende Linien zurückgeführt. Sie haben etwas von grossartiger Steigerung, aber auch etwas von asketischer Selbstbeschränkung. Die einstigen Genossen der „Brücke", die sich in den Zeiten gemeinsamer Arbeit so eng aneinander angeschlossen hatten, dass es dem Ungeübten zuweilen schwer fallen konnte, ihre Werke voneinander zu unterscheiden, haben sich heut weit in verschiedenen Richtungen entwickelt. Es würde niemand mehr die holzgeschnittenen Köpfe Pechsteins, Heckels, Kirchners miteinander verwechseln. Als der konsequenteste, der am stärksten von einer künstlerischen Logik Besessene konnte schon ehemals Schmidt-Rottloff erscheinen. Heut liegt sein Weg klar. Er entfernt sich am bewusstesten, am weitesten von dem ursprünglich sinnlichen Erlebnis. Ihm wird der dekorative Formenzusammenhang einer in schwarze und weisse Flecken aufgelösten Fläche zum obersten Gesetz künstlerischer Gestaltung. So muss sich die natürliche Erscheinung jeder, auch der äussersten Vergewaltigung fügen. Ein Akt ist nicht mehr rhythmisch als Akt empfunden, wie ihn Otto Müller zeichnet, sondern er existiert nur in seiner Beziehung auf die Fläche, der er eingeschrieben ist. Ein Kopf ist nicht in seinen individuellen Formen erfasst, wie ihn Kirchner in Holz schneidet, sondern er wird bis zur Formelhaftigkeit eines nur dekorativen Gebildes verallgemeinert, in dem das Persönliche sich zum Typischen verdichtet.

Man muss die eiserne Konsequenz dieser Holzschnitte Schmidt-Rottluffs bewundern, die mehr das logische Endziel als die höchste Erfüllung einer Stilmöglichkeit bedeuten. Denn auch hier gilt der Satz, dass nicht der Stil entscheidend sein kann für die Bewertung der Leistung, sondern die Qualität des Werkes, die nicht zu errechnen, sondern nur zu erschauen ist. Im ganzen aber muss dieser Holzschnitt als die eigenste Leistung der neuen Kunst gelten. Eine Gestaltungsweise, die sich der malerischen Formauflösung bewusst widersetzt, konnte kein angemesseneres Material finden als die mit einfachem Messer in grosse Flächen zerlegte Holzplatte. Sammlung, Konzentration, Geschlossenheit,

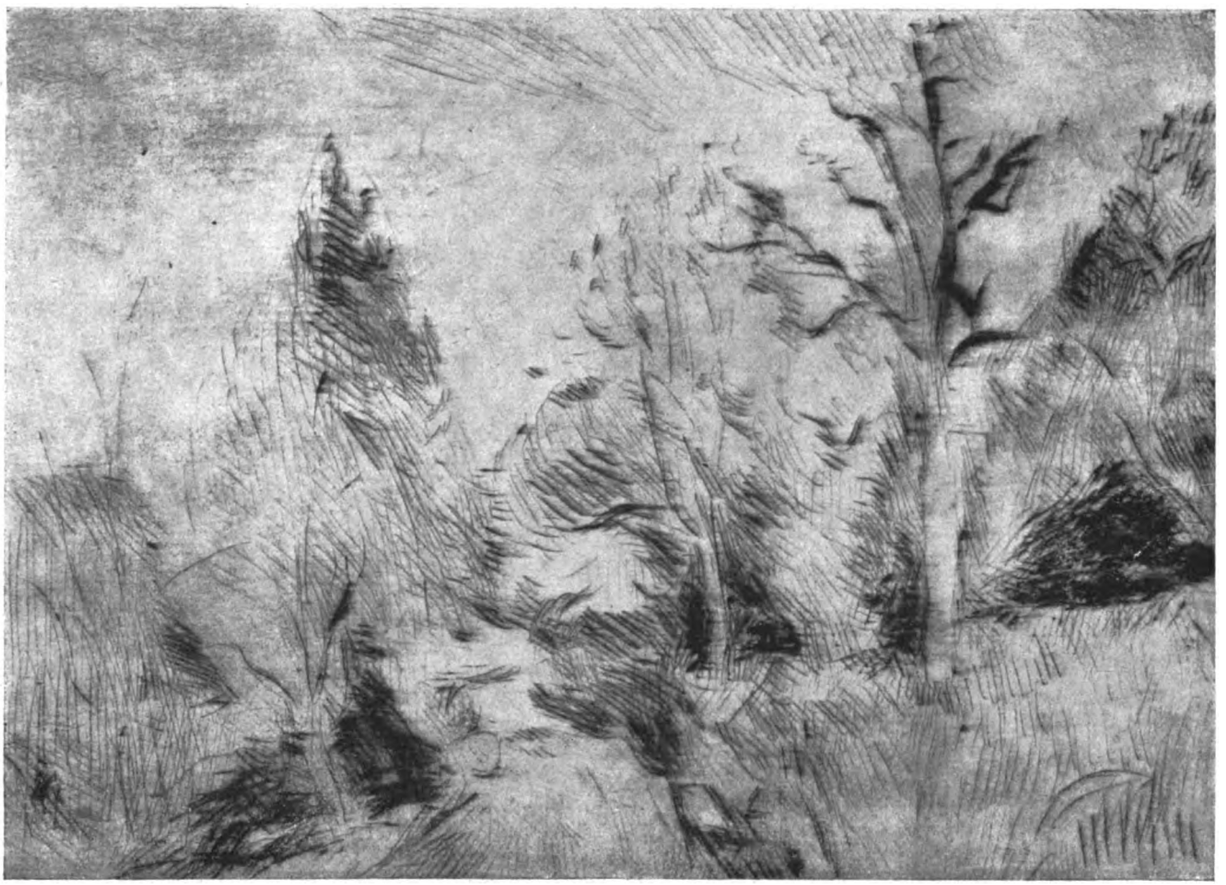
Digitized by Google

E. BARLACH, ILLUSTRATION FÜR R. VON WALTERS „DER KOPF". HOLZSCHNITT

Synthese sind die Grundbedingungen, die sich nicht aus dem Stoff als solchem, wohl aber aus der selbstgewollten Bindung an die besondere Art seiner Behandlung ergeben.

Der Holzschnitt des neunzehnten Jahrhunderts war unter den Händen geschulter Techniker zum Mittel der Übertragung zartester Federzeichnungen geworden. Die Reaktion gegen diesen Holzstich, der von den neu erfundenen mechanischen Reproduktionsverfahren abgelöst wurde, erfolgte unter dem Eindruck des japanischen Farbendrucks, der die kurze Blütezeit eines rein auf dekorative Werte abzielenden neuen Holzschnitts in Europa, insbesondere in Deutschland, im Gefolge hatte. Wiederum in bewusstem Gegensatz endlich zu diesem japanisierenden Stil folgte die weite Phase des Original-Holzschnitts, der anstatt der dekorativen, die monumentale Form als Ideal aufstellte. Übergangserscheinungen fehlen nicht. Moritz Melzers starkfarbige Linoleumschnitte stellen die bekannteste

Digitized by Google



HANS PURRMANN, LANDSCHAFT. RADIERUNG

und eigenartigste unter ihnen dar. Auch ein Künstler wie der Dresdener Otto Lange steht auf dieser Zwischenstufe, der eine aus kubistischen Elementen entwickelte Formensprache nur den äusseren Anschein neuartiger Gestaltung verleiht.

Wie das monumental empfundene Gemälde in den Holzschnitt zu übersetzen ist, hat zuerst Munch gezeigt, haben nach ihm die Künstler der „Brücke" besser als andere, die sich im gleichen Materiale versuchten, verstanden. Die Münchener Schrimpf und Seewald blieben allzu stark im Illustrativen befangen, der Schweizer Walter Helbig geht auf eine malerische Zerlegung und Auflösung der Erscheinung. Auch Nolde überträgt mehr die breiten Flecken einer Licht und Schatten zusammenfassenden Tuschzeichnung, als dass er unmittelbar die Form mit dem Messer gestaltete. Das aber ist das Wesentliche. Zeichnung und Schnittausführung dürfen nicht zweierlei sein, so wenig die Originalradierung in der Übertragung einer gezeichneten Studie bestehen kann. Der organische Eindruck künstlerischer Gestaltung erwächst aus der Einheit von Form und Material, nicht aus einer materialgerechten Behandlung des Holzes, von der so viel gesprochen ward, denn das Holz verträgt mancherlei Arten der Bearbeitung, wie die Geschichte der graphischen Kunst lehrt, vielmehr aus einer ursprünglichen Übereinstimmung des vorausgewollten Endzieles mit der erreichten Form.

Dieses Endziel aber ist hoch gesteckt, da es im graphischen Blatt gleichsam jenseits der farbigen Erscheinung des Bildes die letzte Klärung der Formvorstellung in ihrer Rückführung auf den entscheidenden Gehalt der Gegensätze reinen Weiss und reinen Schwarz in der Fläche fordert.

Dass diesem höchsten künstlerischen Ideal nicht viele der massenhaften Erzeugnisse moderner Gra-

Digitized by Google

HANS PURRMANN, BEI DER TOILETTE. RADIERUNG

phik zu genügen vermögen, liegt ohne weiteres auf der Hand. Aber aus der Stellung der graphischen Kunst, wie sie hier bezeichnet wurde, ergiebt sich zugleich die weittragende Bedeutung ihrer vorbildlichen Leistungen innerhalb der malerischen Produktion unserer Zeit. Es wird verständlich, dass insbesondere die Holzschnitte sich als die endgültigen, die wesenhaftesten Erscheinungen im Werke von Malern der jüngeren Generation darstellen. Und es wird zugleich deutlich, warum gerade in der Graphik der Weg von der älteren zu der neueren Kunst am schwersten zu finden ist. Der Weg ist weit, denn er führt von der alten Zeichnung über das neue Bild zu einem graphischen Ausdrucksmittel, das mit dem von ehemals kaum mehr gemein hat als nur das äussere Material.

Die Zeichnung selbst, die noch vor kurzem als die heimliche Herrscherin aller Kunst erschien,

Digitized by Google

ist wieder entthront. Der Liebhaber der Skizze, des geistreichen Schnörkels, der belebten Handschrift kommt nicht mehr auf seine Rechnung. Das graphische Blatt nähert sich wieder dem Bilde. Es erscheint derb und grob, weil es nicht mehr zierlich sein will, sondern gross. Aber wer als Beschauer die Umstellung in sich vollzogen hat, die der Künstler verlangt, der entdeckt eine neue Welt künstlerischer Schönheit, er findet für alle verlorenen Reize, um die nur klagen kann, wer das Rad des Lebens zurückzudrehen sich vermisst, reichen und vollen Ersatz.

JULIUS PASCIN, RADIERUNG

Digitized by Google

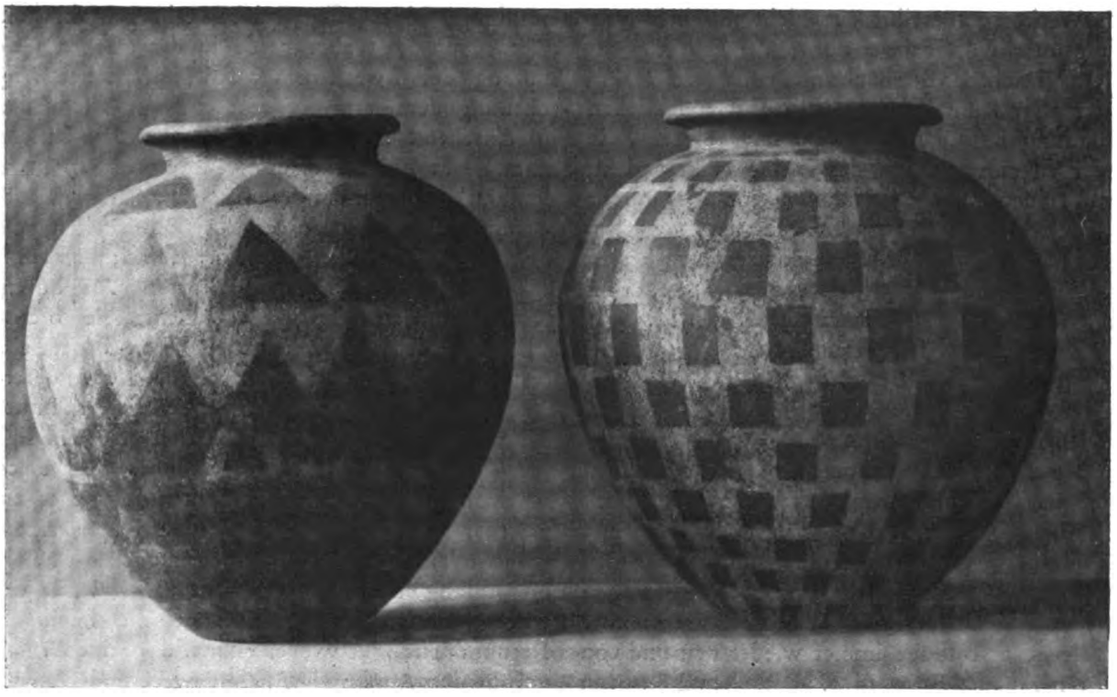


ABBILDUNG 1 UND 2. FALISKISCHE VORRATSGEFÄSSE. WEISSE DECKFARBE AUF ROTEM THON

ZWECKFORM, WERKFORM, KUNSTFORM

EINE STUDIE ZUR ANTIKEN KERAMIK

VON

HEINRICH BULLE

I

Die Maschine ist im neunzehnten Jahrhundert die grosse Verwüsterin des Formgefühls gewesen, wie sie die Mörderin des Individuums ist. Alle Zukunft wird davon abhängen, ob und wie bald die Zerstörung der Persönlichkeit durch das Fabrikwesen sozial und psychologisch wird überwunden werden können durch Wurzelhaftmachung des Arbeiters auf einer Scholle und Dezentralisierung der Grossstädte. Für die Kunst aber wird es darauf ankommen, einerseits ob Maschinenarbeit künstlerisch veredelbar ist — da sie nun einmal unentbehrlich bleibt —, mehr noch ob neben ihr eine Einheit von Kunst und Handwerk wiedererstehen kann, wie sie bis zum Ende der Biedermeierzeit das Selbstverständliche war. Denn in jeder früheren Epoche war das gesamte Formschaffen eine stilistische Einheit. Da giebt es vom Grossbauwerk bis zum geringsten Gerätschmuck nur Qualitätsunterschiede, keine solche des Formempfindens; man kann die Stilanalyse einer Epoche ebensogut beim Tischgeschirr wie bei Tempel und Kirche anfangen. Erst mit der Maschine ist die individuelle Empfindung beim Gestaltungsprozess ausgelöscht, und dadurch wurde rückwirkend das Gefühl für Form überhaupt so gelähmt, dass man überall nur „Muster" kannte. Auf dem tiefsten Punkte haben wir sogar theoretisch den Tod aller Kunst angekündigt bekommen. Aber seit 1900 etwa hat die Gegenarbeit gegen die Erstarrung durch die Medusa Maschine begonnen, zunächst von oben her, da es

Digitized by Google

vom Werkprozess selbst aus nicht möglich war, anfangs merkwürdigerweise unter der Führung von Malern. Dann hat die Baukunst, von je die Nährmutter aller Künste, die Arbeit einer glücklichen Gesundung begonnen, und sie wird es sein, die wieder zu einer Einheit des Formgefühls erzieht, sobald zu neuen Raumgedanken auch die organische Sprache der Schmuck- und Gerätform hinzuwächst. Ob das freilich gelingt und wie, das wird letzten Endes davon abhängen, welch neuer Stil des Lebens aus den ungeheuren Wirren der Zeit ersteht.

Keine kunstkräftige Epoche hat je gezaudert, den künstlerischen Stoff der Vorzeit oder der Fremde, wenn er ihrem Gefühl taugte, in die eigenen Schaffensgedanken einzuschmelzen. Der Unterschied jener Zeiten sterilen Formgefühls war der, dass im Banne der Maschinenmechanik die Vorbilder als Eselsbrücke für die tote Wiederholung fertiger Stilkomplexe missbraucht wurden. Aber wie man nicht zweimal in denselben Strom steigen kann, so muss im ewigen Flusse des Seins auch die kleinste künstlerische Aufgabe immer wieder neu und von innen heraus gelöst werden. Die alten Lösungen können einen gewissen äusseren Baustoff dazu liefern — wie denn z. B. die Gesamtgeschichte des Ornaments eine überraschend geringe Zahl von Grundgedanken aufweist —; und sie können die verschiedenen Charaktere des Schaffens erkennen lassen — dass zum Beispiel der Grieche streng tektonisch denkt, der Japaner rhythmisch-frei, der Orientale flächig-dekorativ. Aber das eigentlich Belehrende wird dabei die Analogie sein, das Wie des Machens, subjektiv genommen das Einfühlen in die inneren Bedingtheiten und Notwendigkeiten der einzelnen Lösung. In diesem Sinne kann jegliches gute Vorbild der Vergangenheit von Wert sein, gleichviel wie die geistige Lage der Zeit ist. Die Vielseitigkeit, ja Allseitigkeit unserer heutigen kunstgewerblichen Sammlungen lässt thatsächlich einen ausgesprochenen Zeitgeschmack kaum erkennen. Dennoch scheint es bemerkenswert, dass neuerdings bei den Kunstgewerbemuseen die Nachfrage nach antiker Kleinkunst im Steigen ist. Gewiss nicht aus Neigungen im klassizistischen Sinne. Überlegt man vielmehr den Grundgedanken, aus dem die Gesundung unserer Architektur entsprungen ist, so war es — im Rückschlag gegen ornamentale Gedankenlosigkeit — die bewusste Besinnung auf die Zweckform. Denn keine Bau- oder Gerätform kann gut sein, wenn sie nicht die vollkommene Zweckerfüllung, sei es offen, sei es verborgen, in sich trägt. Nun liegt aber grade in der offenen Gestaltung der Zweckform zu künstlerischer Anschauung der Kern der antiken, vor allem der griechischen Schaffensweise. Schopenhauer hat das einmal sehr hübsch formuliert in einem Satz „von den antiken Gefässen, deren Schönheit daraus entspringt, dass sie auf so naive Art ausdrücken, was sie zu sein und zu leisten bestimmt sind; man fühlt dabei, dass, wenn die Natur Vasen, Amphoren, Lampen und so weiter hervorbrächte, sie so aussehen würden". Wie denn jegliche organische Naturform innerlich zweckbestimmt ist. Andererseits giebt es jenes Verbergen der Zweckform hinter Rhythmen, die, indem sie in ihrem Leben für sich von dem Zweck nichts wissen, ihn zu verneinen scheinen, ohne ihn doch aufzuheben, wie es am greifbar reinsten etwa im Japanischen, am stärksten vergeistigt in der Gotik ist. Aber auch dort steht im Anfang überall die Zweckform. Und jede frische Entwicklung muss mit ihr beginnen. Darum dürfte jetzt wieder einmal das reine Organgefühl der Antike als Analogiewert und Ferment seine Sendung neu anzutreten berufen sein.

Stätten, wo dies erkannt wird, arbeiten für die Zukunft. So ist neuerdings im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe die schon von Brinckmann gross angelegte Antikenabteilung in eigenartiger Weise von Stettiner so ausgebaut worden, dass mit den klassisch-griechischen auch die italischen, sei es vorgriechischen, sei es griechisch beeinflussten Entwicklungen überraschend glücklich zusammengestellt sind. Das fordert in Gegensatz und Verwandtschaft geradezu heraus zu einer kleinen Philosophie der Form, die an letzte Fragen streift. Wir beginnen an einer Auswahl aus den reichen Hamburger Schätzen mit den simpelsten Dingen, weil sie oft die sprechendsten sind.

✲

Der Urbegriff „Behälter" sind die zwei grossen faliskischen* Vorratsgefässe, Abbildung 1 und 2:

* Die Falisker sind ein italischer Stamm, nördlich Roms um den Berg Soracte angesessen in den Städten Falerii und Capena, von den Etruskern sich lange gesondert haltend, vorwiegend im siebenten und sechsten Jahrhundert v. Chr. blühend, im fünften Jahrhundert mit den Etruskern gegen Rom kämpfend, 241 v. Chr. von Rom endgültig unterworfen. Hauptfundorte ihrer Kultur die Stätten des alten Falerii, heute Fálleri und Cività Castellana, ferner Fidenae, Capena und andere, endlich das moderne Narce. Die faliskischen, sowie viele andere italische Stücke des Hamburger Museums entstammen der Sammlung eines feinsinnigen Privatsammlers, des verstorbenen Joh. W. F. Reimers.

Digitized by Google

nichts als kugeliger Bauch mit auswärts gewölbtem Ausgussrand, auf einfacher Abplattung stehend, wie das Columbusei, nur mit zwei Händen fassbar in Verzicht auf die beiden Urelemente der keramischen Zweckentwicklung Henkel und Fuss; aber zweckgerecht durch die Weitung der tektonischen Naturform des Eies zu der stärksten Ausbauchung, die dem weichen Thon auf der drehenden Scheibe abzugewinnen ist. So ist die Form zwar einfach aber nicht primitiv; die Elastizität des Konturs spricht von haltender Kraft. Weisse eben dadurch voll des bezwingenden Rhythmus alles Gesetzmässigen.

Dagegen hat die faliskische Schnabelkanne Abbildung 3, rotthonig, eine lange Ahnenreihe bis hinauf ins prähistorische Troja und die griechische sogenannte Kykladenkultur des zweiten Jahrtausends v. Chr. Aber hinter ihrer Form steckt noch etwas anderes, ein wirkliches Stück Natur: der „Flaschenkürbis". Die harte Schale dieser Frucht, die der italienische Hirt noch heute so benutzt, giebt mit dem geblähten dicken Teil den Behälter, mit dem

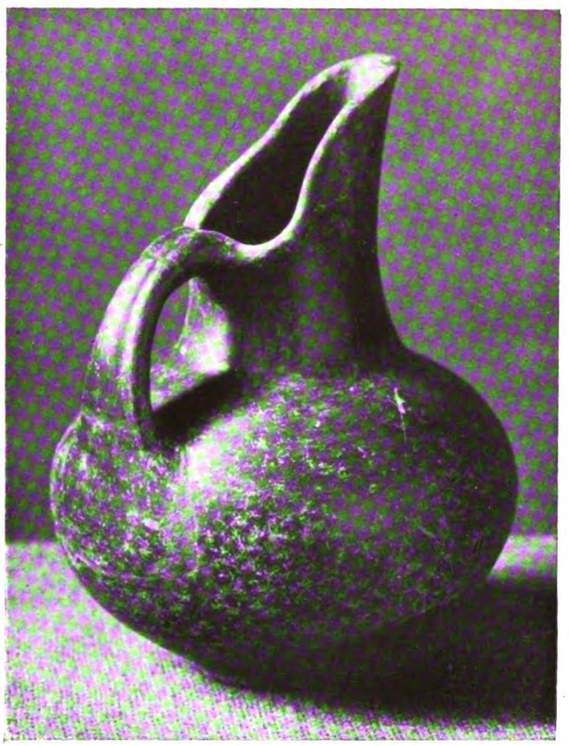


ABBILDUNG 3. FALISKISCHE SCHNABELKANNE

Muster auf rotem Thongrund bauen die Grenze der Oberfläche noch einmal auf, bei 1 durch Bänder hängender Dreiecke, wirksamer auf 2 durch senkrechte Rippen und wagrechte Ringe, mit weisser Füllung jeder zweiten Lücke, so dass die positiven dunklen Vierecke, im Aufstieg erst breiter werdend, dann schmaler, den Begriff des Umschliessenden in einer anderen, zweidimensionalen Gesetzmässigkeit wiederholen. Die Idee ist im Grunde zeitlos, nicht aus einem Stil, sondern der einfachsten tektonischen Logik entsprungen, eine Lösung rein der werkenden Hand, dennoch oder dünnen langen Fortsatz, schräg durchschnitten, die Ausgussform. Der Töpfer seinerseits plattet unten eine Standfläche ab und macht den Henkel hinzu, zieht auch kunstgemäss den Halsansatz schärfer ein und bringt damit das Ganze in eine rationelle Doppelstatik, so gut für den senkrechten Stand wie für das Hängen in der giessenden Hand. Alles ist griffig, thonmässig rundlich, weich; der füllige Bauch „fasst", der Henkel wölbt sich in die Hand, der Schnabel endlich verengt sich aus dem Werkrund der Scheibendrehung durch einen sanften Doppeldruck zur zweckgerechten Ausgussrinne.

Digitized by Google

ABBILDUNG 4. KAMPANISCHE SCHLAUCHKANNE (ASKOS)

In den Elementen gleich — bloss Bauch und Hals, kein Fuss —, aber in Ursprung und Wesen völlig verschieden ist die bronzene Kanne Abbildung 4; sie stammt aus Italien, vielleicht aus der grossen Bronzeindustrie Kampaniens und etwa aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. „Schlauchgefäss", Askos, nannten die Alten eine Form, die in breitgelagerter Bauchigkeit, mit seitlicher Mündung, fusslos, die Idee des gefüllten Lederschlauchs von den primitivsten Zeiten her in zahllosen Abwandlungen verarbeitet hat.* Man denke sich die Hamburger Kanne am Halse zugeschnürt und man hat noch die lederne Blase vor sich, die vom flüssigem Inhalt gleichmässig nach allen drei Dimensionen aufgetrieben wird. Aber jetzt ist hier alles voll aktiver Elastizität des Metalls. Die Kehllinie des Halses und die lange Lippe des Schnabels zeichnen den aufsteigenden Ast und den Gipfel der Parabel vor, als welche der abspringende Strahl durch die nachdrängende Masse vom Bauche weit fortgepresst wird. Im Ausguss selbst wird der Strahl noch einmal durch zwei scharfe Randeinschnürungen in Bahn und Umfang begrenzt, während über dem hinteren Teil dieser „Kleeblatt"-mündung eine vorschwebende Platte sich der aufdrückenden Daumenspitze für die Abwärtsneigung anbietet, in der Form dem Fingerglied angeähnlicht. Im Nacken des Halses schwingt sich der Umriss rückwärts in den Henkel, der als scharf zusammengedrehtes Metallband nach handbreitem graden Lauf mit plötzlichem Ruck auf den Scheitel des Gefässrückens niedersteigt, um hier als breitgewalzter Fuss mit einem Spiralschnörkel unverrückbar zu wurzeln. Das Ganze aber streckt sich wie sehnsuchtsvoll der empfangenden Trinkschale entgegen. So ist alles ein straffer Zweckgedanke in lebendig bewegter Form und unwillkürlich wünscht man wie etwas Selbstverständliches die biegsame Hand des schönen Knaben-Mundschenks hinzu, der von Gast zu Gast wandelnd die Kanne neigt und hebt, bis er die fusslose wieder auf dem (uns leider verlorenen) dreibeinigen Untersatz zur Ruhe bringt.

Ist dies Gefäss ganz aus der Gesundheit griechischen anthropomorphen Empfindens entsprungen, so sind die drei wieder faliskischen Stücke Abbildung 5, 6, 7 das bezeichnende

* Vgl. Maximilian Mayer, Askoi, im Jahrbuch des Archäologischen Instituts, Band 22 (1907) S. 207 fg.

Digitized by Google

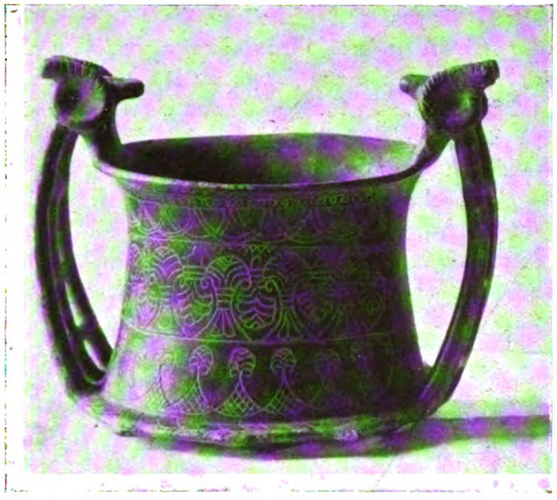


ABBILDUNG 5. FALISKISCHER BECHER MIT PALMETTENGRAVIERUNG

Beispiel eines hochgezüchteten technischen Gefühls, da wo es schon in artistisches Spielen überzuschlagen beginnt. Zunächst: diese Becher aus rotbraunem oder schwärzlichem grobem Thon, dem impasto italico, sind kein Töpfergedanke. Die Oberfläche imitiert Metall, sowohl durch Politur wie in der feinlinigen Gravierung oder der Einlegarbeit der vertieft geschnittenen Tiere (Abbildung 7), die mit der jetzt verlorenen roten oder weisslichen Pastenfüllung Kupfer- oder Silberplattierung vorstellen sollen. Auch der Aufbau ist reiner Metallstil, ein Nachfahr der alten „Villanova"-Kultur, die im neunten und achten Jahrhundert von nördlich des Apennin her die ganze Halbinsel beeinflusst hat, als die italische Schwester des gleichzeitigen „geometrischen" Stils in Griechenland (unten Abbildung 15), sowie der „Hallstattkultur" des Nordens. Während in dieser „ersten Eisenzeit" das neue harte Schmiedemetall sich für Waffen und alles Schneidegerät mehr und mehr durchsetzt, wird in der Bronze die Treibetechnik so vervollkommnet, dass sie unter anderem sehr grosse Eimer und doppelkonisch gebauchte Vorratsgefässe liefert, an denen die Werkform des hämmer- und nietbaren Metalls unmittelbar die künstlerische Gestaltung ergiebt, was von der Töpferei gelehrig nachgemacht wird. So werden an 6 und 7 die untere gewölbte Schale und der obere eingebauchte Mantel zusammengehalten durch den vorspringenden Nietrand, der aber in seiner zwecklosen Verbreiterung schon artistische Entartung ist; rundliche Vorsprünge daran, bei 6 mit jetzt unverständlichen Vertiefungen, sind nichts anderes als die ehemaligen Nietköpfe. An dem Becher 5, an dem der untere Schalenteil geschrumpft ist, bewahren auch die dreiteiligen Henkel mit gitterartigen Zwischenstäbchen noch eine Metallform, desgleichen die knopfartigen Tierköpfe am oberen Henkelansatz. Im ganzen, besonders bei dem reifsten der drei Gefässe, Abbildung 6, bringt der Gegensatz der aus- und einschweifenden Umrisse einen belebten metallischen Rhythmus zustande, den die Töpferscheibe niemals aus sich würde entwickelt haben. In der Ornamentik stehen die drei auf der Stufe, wo die nur grad- und kreislinig arbeitende rein „geometrische" Ornamentik der Villanovaperiode zuerst bereichert, dann überwunden worden ist durch die geschweiften orientalischen Schmuckformen — Volute, Palmette, Rosette —, die durch die Phöniker seit dem Anfang des ersten Jahrtausends v. Chr. im ganzen Mittelmeer verbreitet werden. Dazu kündigt sich auch der erste griechische Einstrom an, bei den Pferdchen auf 7, deren an Bauch und Kopf herauswachsende Schnörkel nichts anderes sind als die ornamentale

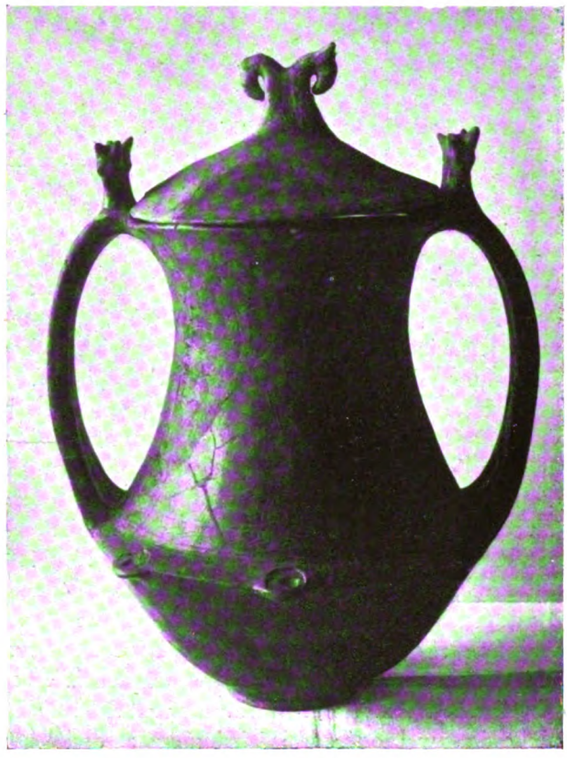


ABBILDUNG 6. FALISKISCHES DECKELGEFÄSS MIT FIGURENGRAVIERUNG

Digitized by Google

ABBILDUNG 7. FALISKISCHER THONBECHER MIT HELLFARBIG GEFÜLLTEM BILDWERK

Verfratzung der Pegasusflügel; die Ziegenköpfe auf den Rücken stammen aus derselben Phantasiewerkstatt wie die Chimaira. Gemessen an griechischer Zeichnung sind diese Figuren barbarisch, dem heutigen Auge werden sie vielleicht expressionistisch vorkommen. Ihre sperrigen Schweifungen sind durchaus gleichen Gefühls mit der Gesamtform der Gefässe, die nicht mit griechischer ratio aus dem Zweck organisiert sind, — Beweis auch die unbefangene Verwendung der gleichen Idee als Trinkbecher (5, 7), wie als Vorratsgefäss (6) —, sondern aus einem schon ans Ende seiner Entwicklungsfähigkeit gelangenden Werkstil.

Welch anderes Bild die edle Gefasstheit einer griechischen Amphora! (Abbildung 8.) Es sind nicht die zwei oder drei Jahrhunderte, die dieses Stück des fünften Jahrhunderts von den vorigen so weltenweit trennen, sondern ein anderer Geist. Hier ist nicht die Frage, ob Metall- oder Töpferstil, denn die Form wird beiden gleich gerecht. Hier bauen sich vielmehr Fuss, Bauchung, Hals, Lippe, Henkel nacheinander und auseinander auf wie die Teile eines Organismus, der von geheimem inneren Lebensgefühl emporgetrieben wird. Alles ist Funktion, Erfüllung einer Aufgabe — das breitgepresste Ruhen des Fusses, das kraftvolle Auf- und dann Zusammenstreben der Bauchung, die für Aus- wie Einstrom gleiche Schweifung des Halses, das Empfangen und Spenden der breiten Lippe, die mit scharfem Rand und innerer Einrillung das sichere An- und Absetzen des ausfliessenden Stromes regelt (vergleiche auch Abbildung 17), endlich der Kraftbogen der Henkel, aufwärts ziehend an der Schulter, zusammendrängend am Hals, für die packenden Hände aber ausladend geöffnet. Jeder dieser Teile ist ein Individuum für sich, durch feine

Digitized by Google

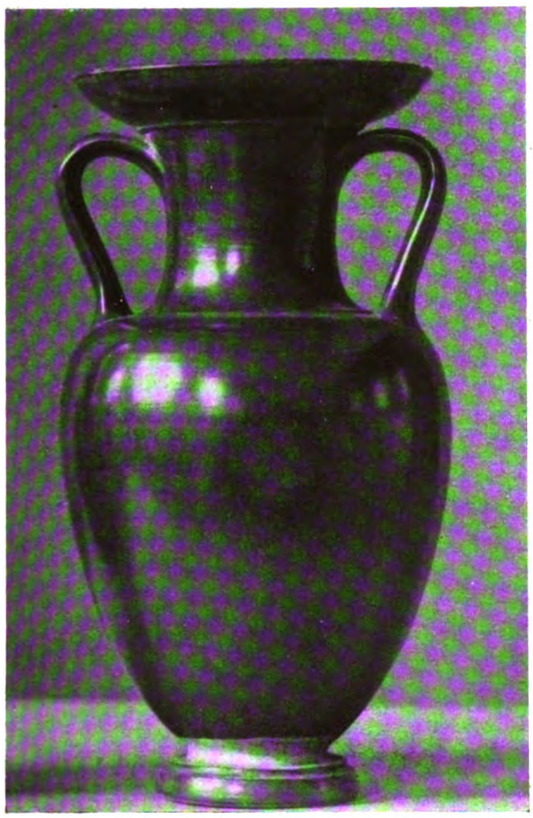


ABBILDUNG 8. ATTISCHE AMPHORA DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS V. CHR.

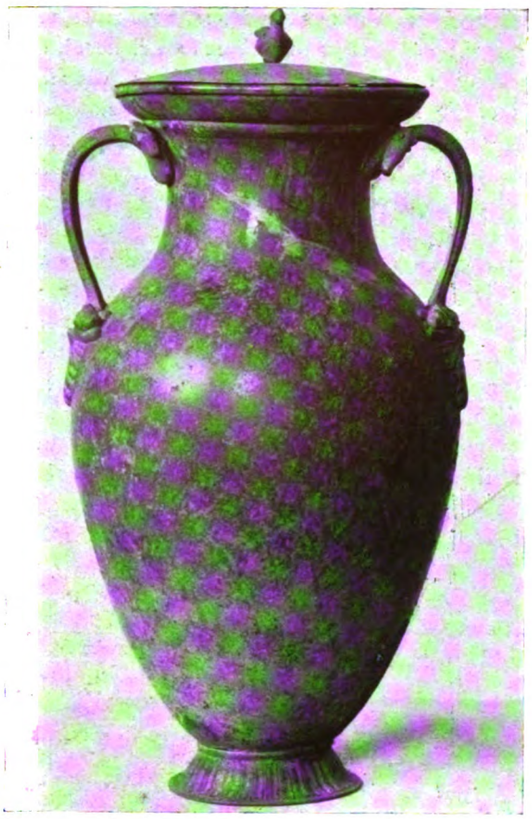


ABBILDUNG 9. ETRUSKISCHE BRONZEAMPHORA

Ränder gegeneinander abgesetzt, nur die angreifenden Henkel in die Flächen hineinschmelzend. Alles ist klare Mathematik —, das feste Scheibenrund des Fusses durch Rillen im Ausdruck verstärkt, die Bauchung aufgebaut nach der Urform umschliessender Festigkeit, dem Ei, Hals und Henkel gespannt im Gegeneinanderstreben schwächerer gezogener und stärkerer ziehender Linien, die breite Lippe von der entschiedenen Strebigkeit des dorischen Echinus. Wollte ein Mathematiker diese Kurven berechnen, so würde er überall das Höchstmass statischer Festigkeit finden, obgleich sie nur dem instinktiven Gefühl entsprungen sind. Alles ist Schönheit — in unendlichem Wohllaut steigen die Linien, nach oben immer reicher und ausdrucksvoller werdend, mit der inneren Selbstverständlichkeit eines edelsten Gewächses empor, dem menschlichen Körper vergleichbar, von dem der Sprachgebrauch schon der Alten nicht ohne tieferen Sinn die Bezeichnung der Gefässteile nimmt. Leider ist bei unserm Stück etwas sehr Notwendiges verloren, der Deckel (vergl. Abbildung 9), der flachkonisch steigend die Ausladung der Lippe nach der Mittelachse zurückführt und mit dickem rundem Knopf als Schlussakkord die Linienmusik zusammenbindet. Wenn Einfühlung das Wesen des künstlerischen Genusses ist, so vermag man bei gespannter Betrachtung sich selbst in diese Formen verwandelt zu fühlen. Wir haben hier den Aufstieg zum höchsten der Kunst: trotz aller Zweckerfüllung ist die Form als solche zweckbefreit, sie ist geistig-körperliches Erlebnis in sich, ist reine Anschauung geworden. Dass ein Töpfer so etwas vollbringen konnte, war nur in dem künstlerischsten aller Völker und hier wieder nur im künstlerischsten aller Jahrhunderte möglich, und nur als Ergebnis einer durch zahllose Generationen immer in gleicher Tradition fortgeschrittenen Entwicklung.

Ein etwas schwächerer Gefährte aus dem gleichen fünften Jahrhundert ist die etruskische Bronzeamphora Abbildung 9. Dieselbe feine Vernunft im Aufbau, aber mit geringerer Kraft des

Digitized by Google

Ausdrucks. Einige äussere Mittel sind zu Hilfe genommen: das Steigen des Fusses wird durch einen abwärts strebenden Blattstab, das Haften der Henkel durch anklammernde Schmuckform, liegende Löwen über Palmette, verstärkt. Die Etrusker sind in ihrer Blütezeit des sechsten und fünften Jahrhunderts gelehrige Schüler der Griechen geworden; durch Fleiss und Handwerkssorgfalt haben sie es dahin gebracht, dass ihre Gold- und Bronzewaren sogar in Griechenland selbst erfolgreich in Wettbewerb treten konnten, wie Schriftsteller des fünften Jahrhunderts bezeugen. Aber es fehlt doch meist die letzte Lebendigkeit und Kraft, die nur dem ursprünglichen Wurfe beschieden ist.

Jedoch auch das griechische Kunstgefühl hat den Ernst und die hohe Menschenwürde des fünften Jahrhunderts wie in jener Amphorenform nicht für immer festgehalten. In der hellenistischen Zeit ist die Töpferkunst gerne ins Spielen und Technisieren gefallen, ohne dass freilich die edle Geschlossenheit der Gesamthaltung je verloren ginge. Die Hydria Abbildung 10, deren dritter Henkel im Rücken leider nicht sichtbar wird, ist von höchster Eleganz, eine köstliche Symphonie lustig aus- und eingeschweifter Linien; das Übermass ihrer Bauchigkeit gemildert durch gewölbte Riefelung im Treibstil des Metalls; Fuss, Henkel und Hals in ihrer Kleinheit der mächtigen Rundung entgegenstrebend und gegen sie kämpfend durch um so kräftigere Schwingung, Schweifung und Knickung. So steht sie neben jener Amphora wie das geistvolle Epigramm neben dem hochgespannten Drama.

(Fortsetzung folgt)

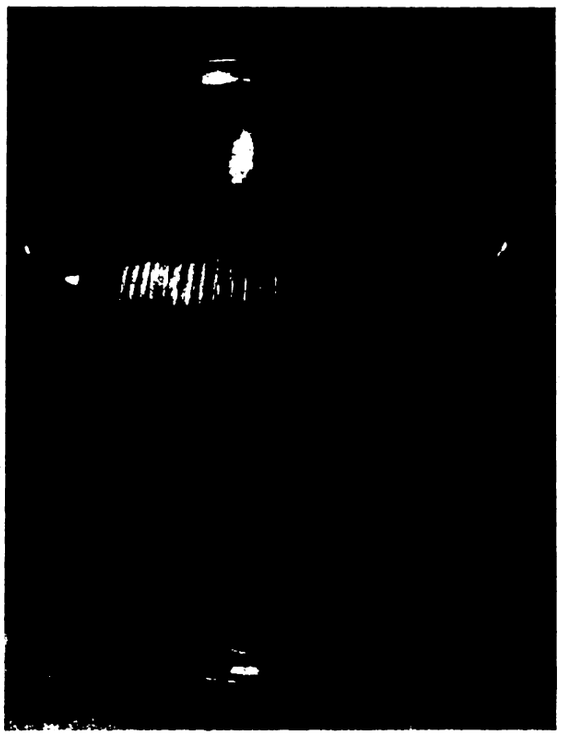


ABBILDUNG 10. HELLENISTISCHE HYDRIA (WASSERKRUG)

Digitized by Google

RHEINISCHE BESTREBUNGEN UND GLEICHGÜLTIGKEITEN

VON

H. v. WEDDERKOP

Düsseldorf, das preussische Versuchsobjekt, die Kolonistenstadt östlicher Bestrebungen im Westen, die Stadt, die harter, a priori kunstfeindlicher Wille wesentlich geschaffen und aufgebaut hat, die ohne den Ausgleich und den Widerstand eigener Tradition bureaukratischen und volkswirtschaftlichen Tendenzen zum Opfer fiel, diese Stadt, ein lebendiger Beweis für das Alogische jeder Entwicklung, befindet sich in einem Prozess ihrer künstlerischen Umwandlung. Das Werk, das einige wenige sanguinisch, unermüdlich vor dem Kriege begonnen haben, um auf diesem alten verruchten Boden modernen Anschauungen aufzuhelfen, hat eine breite Nachfolge gefunden.

Die Akademie, stärkster Exponent dieser rheinischen Schaute, Exponent des gesamten derartigen Unwesens überhaupt, hat sich rechtzeitig besonnen, und ist in ein anderes Gewand geschlüpft. Die gesamte Vergangenheit, völlig verschlissen, ist abgelegt; ein Panoptikum mag sie endlich zur berechtigten Wirkung bringen.

Nunmehr handelt es sich um Expressionismus. Man hat sich entschlossen und kämpft noch mit Holzgeklirr und Zellstoffmuskel einen letzten belanglosen Kampf in der Tagespresse aus, eine Kämpferei, die völlig lautlos vor sich geht.

Alfred Flechtheim ist zuerst zu nennen, denn ihm ist es zu verdanken, wenn man in allen möglichen Häusern Bilder hängen sieht, deren Besitzer jetzt verpflichtet sind, die Konsequenzen zu ziehen, ihr Mobiliar zu ändern, Goldfischteiche zuzuschütten und ihre politische Gesinnung zu revidieren. Seine Galerie, deren Thüre der Krieg schloss, that sich automatisch wieder auf, und mit demselben Temperament wird das Industrierevier weiter bearbeitet. Wer das umliegende Blachfeld kennt, die rheinische Traurigkeit, der wird die Sisyphusarbeit schätzen, die allmählich eine ganz andere geistige Struktur oder wenigstens ein geistiges Gerüst aufbaut. Bis tief in Voltaires Westfalen hinein giebt es heute eine Kette von kampflustigen Sammlern, keine Sammler von grossem Wurf im allgemeinen, nicht von unbeirrbarer Sicherheit, mit einer gewissen Starrheit der Einstellung, aber von um so grösserer Energie.

In seiner bonne camaraderie, die ihn der Krieg nicht erst gelehrt hat, hat sich Flechtheim vor allem der jungen Talente angenommen und Kollektivausstellungen von Max Schulze-Sölde, Eberhard Viegener, des Bildhauers Lammert u. a. gemacht.

Ein zweiter Faktor im Düsseldorfer Kunstleben ist das Graphische Kabinett, ein stacheliger Bissen für die alte Bonbontradition. Dieser „Salon" ohne Aufmachung, eingeklemmt in die Banalitäten einer Nutzstrasse, nackt, unsymmetrisch, aber mit Wänden, auf die „ehrenhalber" nichts kommt, was nicht Kampf bedeutet oder was zu den geringsten Konzessionen bereit ist, wirkt um so stärker durch seine Sachlichkeit. Hier erschien letzthin Emil Nolde, um das halbe Viertel auseinanderzureissen durch monumentale Fischerköpfe, Südseetänzerinnen, die zwischen ihren Tanzbeinen eine Welt fassen und nordfriesischen Aquarellen. Hier kann man ganz unverkaufsfähige Sammlungen von Kinderzeichnungen sehen.

*

Ein Faktor ist das „Junge Rheinland", das kürzlich mit einer Erstausstellung in der Kunsthalle herauskam, nicht zu nennen. Es ist ein Gebilde ohne Wille und Stosskraft, ohne eigenes Leben, wirksam nur wie jede andere Erscheinung, als Material, dessen Hauptwert in seinen Mängeln besteht. Es hat sich eine Ansammlung der verschiedensten Elemente aufgethan, die von Vereins wegen nunmehr Ansichten zur Geltung bringen will, die seit geraumer Zeit in der Luft lagen. Der Verein ist eine Spätgeburt und giebt sich mit sanfter Azorlhaftigkeit ohne die geringste Ahnung zu haben, was eigentlich in der Welt vorgeht. Wie bemerkt, ist der Kampf ausgekämpft. — Wenn ich bei diesem Verein länger verweile, so geschieht es nicht, weil seine Tendenzen geschätzt würden, sondern weil er dem Kritiker einiges Material bietet.

Die beiden Ehrenmitglieder des „Jungen"-Rheinlands, Ernst te Peerdt und Christian Rohlfs, die man hätte respektieren sollen, zählen zusammen rund anderthalb Jahrhunderte. Diese bedenkliche wie unbedenkliche Metapher, von der es bis zum Eichbaumschössling nur ein Schritt ist, ist der Auftakt zu einer Musik, die herzlich gemeint, aber völlig ungereimt ist. Entscheidend für die Anteilnahme war das Rheinland als Geburtsort, sowie, dass sich die Kunstanschauungen des betreffenden Rheinländers im Gegensatz zu denjenigen der Akademie befanden. Innerhalb dieser ebenso eng wie weit gezogenen Grenzen kommt es zu einem völlig krausen Resultat, dem durch die Thätigkeit der Hängekommission überzeugender Ausdruck gegeben ist. Denn zwischen dem Gros einer wenn auch oft ehrlichen und manchmal auch noch jüngeren Vergangenheit hängen verstreut und ihrer geschlossenen Wirkung beraubt, einige Zukunftsträger — NB. soweit sie einer rheinischen Gemeinde entstammen — Einschiebsel zwischen Produkten der Akademie, wie sie sich eben dem Drucke nachgebend neukonstituiert hat.

Digitized by Google

Nicht das allein Wesentliche einer Sammlung aller derer — und wenn es nur ein einziger wäre — die sich beteiligen am Ringen um den Ausdruck der Zeit, sondern die zufällige örtliche Gemeinschaft und daneben der Kampf mit der fahlen Akademieleiche hat hier dies merkwürdige Sammelsurium geschaffen. Die Absicht war nicht gut, sie war lediglich verkehrt. Es sollte sich bei diesen Kämpfen nicht um Personen handeln, die man schützen oder die man verderben will. Es handelt sich eher darum, die Personen, zumal die nicht schöpferischen, zu demütigen. Ihr Vordringen, ihre Betonung verwirrt nur die Idee, veräusserlicht sie. Pflege provinzieller Eigenart erscheint zumal unverständlich, wo schon das Problem „Entente oder Osten" in Wahrheit nichts weiter ist als eine snobistische Phrase.

Es giebt eine rheinische Note. Man trifft auf sie bei Nauen, bei Macke, Seehaus, Davringhausen. Sie beeinflusst die Kraft des Talentes nicht unwesentlich durch einen nicht auszurottenden Geschmack, der eben diese Kraft nicht immer stützt, den künstlerischen Inhalt durch Hinzufügen des Unwesentlichen oft verkümmert. Sie bedeutet oder kann bedeuten eine unentschiedene Weichheit, eine oft zu bereite Empfänglichkeit für die grossen Eigenschaften des westlichen Kreises, aber eben deshalb ein leichteres Erfassen aller Anregung von dorther, grössere Möglichkeiten des farblichen Ausdrucks, musikalische Auffassung des Formalen, ebenso selten eine säuerliche Intellektualität wie eine kristallene Härte der Form.

Bei Nauen ist aus farblichem Geschmack Kultur geworden. Töne, die ausgesprochen herbe sind, nicht etwa an die spielende Zartheit Renoirs oder die heissen Gluten van Goghs erinnern, sondern die aus Gesichten der Phantasie geboren sind, nirgends übernommen aus der zur Bedienung bereit liegenden Natur. Nauen ist Erfinder aus Notwendigkeit. Das Spiel mag günstig stehen für die deutsche Malerei, weil sie seit langem einmal wieder der Natur entraten kann, nicht auf Kräfte angewiesen ist, die ihr versagt sind — vielleicht auch, weil wir für die Kunst den Krieg gewonnen haben.

Nauen ist ein ausgesprochener Übergangstypus. Dass er dies nicht vergessen lässt, macht seine Echtheit gewiss. Die Dynamik des Bildes durch die Linie oder durch die Farbe zu gewinnen, dieser Konflikt ist seine Natur. Es scheint, wie es nicht verwunderlich ist, dass farbliche Probleme an Bedeutung überwiegen. Der Oberflächliche mag ihm Abhängigkeit von Cézanne, Gauguin, van Gogh vorwerfen oder die Kompositionsmittel Grecos. Man beruhige sich: eigene Verarbeitung erspart solche Vorwürfe. Es handelt sich übrigens viel weniger um Komposition als um die Führung der Konturlinien, auf die die gesamte Kraft konzentriert ist und die mit ungeheurer Schärfe, Gegensätzlichkeit, verfolgt von dem Geist der Gegensätzlichkeit durch den Bildraum toben, einen Ausweg suchend, gehalten durch die Stärke widerstrebender Tendenzen. Mich stört etwas die Überidealisierung der „Erntearbeiterinnen", die mit der Zick-Zack-Linie ihrer langgepressten Körper die Bildform geben, eine Idealisierung, die weniger innerlich als durch äussere Verglättung erreicht ist. Doch das sind ältere Bilder. Auf neueren, die ich sah, prädominiert wieder die Farbe. Es giebt eine Fülle des Einzelnen, des Figürlichen, des Bodens, der Atmosphäre, ein Zusammentragen einer grossen Menge Stoffs, eine Vollgepfropftheit des Bildes einmal — und andererseits das Auslöschen des Gegenständlichen — das in Beziehungsetzen des Einen zum Anderen nur durch ein absolutes Formgesetz. Dies alles nicht streng und lautlos, sondern mit einer gewissen herben Wohligkeit, mit einem Ausruhen zu einem bescheidenen Genuss. Der Mangel an Eigensinn, an Verbohrtheit mag nur zur Charakterisierung e contrario herangezogen werden. Man vermisst sie nicht etwa.

Einen Strich gallischer, wenn auch immer noch gedanken- und problembeschwert, doch mit einer Sicherheit des Geschmacks, die leicht zu voreiliger Zustimmung verführt, giebt sich der gefallene August Macke. Ich möchte ihn doch eher für einen Impressionisten herberer deutscher Observanz nehmen. Die Selbständigkeit der Farbe ist das Moment, das am ausdrücklichsten bei ihm vorwärts weist, aber sie allein ist nicht bestimmend. Bei einem blauen „Zeitungsleser" in Algier findet man eine Flut renoiresker Üppigkeit, tropfend von Farbe, das Ganze impressionistisch aufgelöst. Härter, fast geistreich, ein Hutladen mit Modellhüten auf hohen Stangen und eine Gruppe frühlingserwachender Mädchen in halbbewusster Haltung; ein Grenzgebiet zwischen dem Momentanen einer mitteilungsbedürftigen Zusammenkunft und dem Zeitlos-Ewigen des Nichts-als-da-sein, zu wenig abrückend vom Zufälligen und Belanglosen und ohne die letzte Kraft, diese Mädchen als Gegebenheiten zu nehmen, um so die absolute Bildform zu schaffen. Dazu kommt die Kahlheit mancher Bilderstrecken, die kalkig, leicht angetönt ein beziehungsloses Verlegenheitsdasein fristen, abgesplitterte Stücke aus dem Bildganzen. Manchmal Anwendung Degas'scher Mittel, halbe Gliedmassen, die den Rest der Wirkung in die ausserbildliche Phantasie verlegen und durch die Willkür der Weglassung kokett wirken.

Von ihm ist der gleichfalls verstorbene Paul Seehaus durch eine neue Zeit geschieden. Man mag in der Durchteilung des Raums in scharfgratige Gefilde, unregelmässige stereometrische Körper ein reichlich angebrachtes Prinzip sehen. Diese nicht ganz ernste Spielerei vergisst man über der Farbe und Helligkeit seiner Gesichte, die nur noch lose Zusammenhänge in der Konzeption mit van Gogh andeuten, in der absoluten Geltung der Form doch unverhüllt die neue Gesinnung feststellen lassen. In grossen rhythmischen Wellen geht er über die Landschaft hinweg. Eine „Bucht an der irischen Küste" fasst alles zusammen. Die

Digitized by Google

HEINR. NAUEN, DAMENBILDNIS. 1913
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

Gegensätzlichkeit der Materie der Felsen, der Häuser, des Wassers ist aufgehoben durch den Schöpfungsakt, der keine Selbständigkeit im Sinne der Materie duldet, den materiellen Widerstand bricht, alles unmerklich einbezieht in die Ordnung der harten Konzeption, die Gesichter der Menschen wie die Felsblöcke, die umspült sind von grossen würdigen Gewässern. Die lyrische Note dieser Kraft ist zu betonen.

Mit anfänglicher Verve tritt Davringhausen auf den Plan. Was ihm gleich gelingt, hat die Schnelligkeit und die Intensität magischer Beleuchtung, vorgetragen mit der Frechheit eines Eindringlings in ungeschaute Regionen. Aber der Himmel bewahre ihn vor einer langsamen bedächtigen Konzeption, vor dem Kaltwerdenlassen seiner Erlebnisse. Dann sickert die Farbe auf den Grund, und es bleibt nur eine wässrige Dekoration.

Von allen gemieden, verdrückt von offizieller Grösse, hängt Max Ernst unduldsam inmitten selbstzufriedenen Unsinns. Der gesamte Kreis der Banalitäten ist zugelassen in diesen Bildern. Sein Erleben ist nicht begrenzt, nicht in einer beherrschenden Einzelform gegeben. Er ist neutral und offen gegenüber der Vielheit der Dinge. Die Spannung, die man spürt, ergiebt sich aus dem Zusammenhalt, in den er diese Vielheiten hineinzwängt, und vor allem aus der Auflösung der konkreten Einzelform in ein Abstraktes, das unvermittelt, doch notwendig-organisch sich aus der Einzel-

Digitized by Google

form entwickelt und mühelos die Banalität für das Gebiet des Metaphysischen gewinnt, sie einspinnt in sein unentwirrbares Geflecht. Hier löst sich, entspannt sich leicht und nicht im Leisesten unwillig die Sucht nach Fixierung, hier wird der echte Kunsthistoriker sich der Natur der Wanze freiwillig bewusst, die er ist.

Der Mann vom Bau operiert automatisch vor diesen Bildern mit Chagall und Rousseau. Dies scheint bereits umschreibend, wenn nicht wesentlich. Aber ich sehe in diesen Bildern nicht die hüpfende Erfindung, die Antithese von Ereignis und Ton wie bei Chagall, nur gebunden durch die Traumhaftigkeit der Erscheinung. Ich sehe vielmehr eine entschiedenere Bewusstheit, die Formen verbindet, sich in Beziehung setzen lässt. Hier ist bezeichnend, dass der ganze Bildraum eben aus diesem Grunde viel bewegter ist als bei Chagall, der gern aus der Gleichmässigkeit einheitsfarblicher Hintergründe die Vision hervorwellen lässt. Ich sehe auch nicht die versteckten Albernheiten von Rousseau, sein verschmitztes Spiessertum und seine altmodische Naivetät. Ich sehe eine sich vorwärtswälzende, ununterbrochene Fülle, eine unnachgiebige Zähigkeit, ein fortwährendes Anfangen, Absetzen und Nie-Enden.

Max Ernst gehört zu denjenigen, die aus der Vielheit der Phänomene schöpfen, die die Vielfältigkeit vervielfältigen, sie vergrössern unter dem Mikroskop ihrer gespannten Objektivität, nicht nur um Material zu sammeln und zu konstatieren, sondern um sie zu einer reicheren Einheit nachher wieder zu organisieren. Der Ausschluss des Pathos, heute überall schon preiswert zu haben, verpflichtet zur Festigkeit und gestattet das erste Beste zu übernehmen. Es giebt hier daseinsberauschte Gäule, die nichts als Nüstern sind, oder blonde Rinder, zu denen man in ein persönliches Verhältnis tritt. Bäumchen, die man pflücken möchte, stehen nicht am Wege, sondern spriessen organisch aus durchdachten Räumen hervor; Schiffe, die talabwärts glitschen, daneben zu Wett gallopierende Pferde, oder das schwächlich-Indifferente eines Stuhls. Der Kosmos wird in Bewegung gesetzt, belebt, die Regie überlässt Nichts dem Zufall.

Typisch ein Briefmarkenformat, beinahe schon ein Übergang von Bild zur Kostbarbeit einer Miniatur. —

Derartiges erlebt man rechtsrheinisch. — Von Köln ist nur Negatives zu melden. Keine noch so leichte Bewegung kräuselt hier die Oberfläche einer markenfreien Zufriedenheit. Träger älterer rheinischer Kulturrudimente ist heute allein das Volk, das unverwüstlich ist, dem aber kein Bewusster Geburtshilfe leistet und dessen Kräfte ungefasst und ungestaltet im Dunkeln des Täglichen verrinnen. Seit einigen Jahrzehnten sind die letzten Verbindungen zwischen der grossen Masse und den materiell Bevorrechtigten verloren gegangen. Beide Gruppen vegetieren nun nebeneinander her, die letztere bestimmt vom ortsüblichen Materialismus und befriedigt im Streben nach gesellschaftlicher Sanktionierung, die erstere hilflos und brach mit allen guten und ererbten Instinkten, mit einer weniger äusserlichen, als vielmehr sinnlich sich gebenden Frömmigkeit, die sicher der Tiefe, nicht aber der Innigkeit ermangelt, einer geradezu tragischen Ohnmacht der Bethätigung einer ausgesprochenen geschmacklichen Begabung, die ungeleitet hoffnungslos versickert, einer amüsanten dialektischen Fähigkeit, überhaupt mit Gaben von grosser Intensität, die merkwürdig in dem mechanisierten Deutschland von heute anmutet.

Dem Kölner Kunstverein steht noch eine lange Entwicklung bevor. Seine Ausstellungen sind auf ein Publikum berechnet, für das in der Litteratur etwa Freiligrath eine letzte Offenbarung bedeutet, zur Verzweiflung seines Leiters, dessen Wille und Verständnis machtlos sind. Das letzte Ereignis was hier eine Ausstellung des Publikums, die einige hiesige Expressionisten vor ihren Bildern machten.

NOTIZ

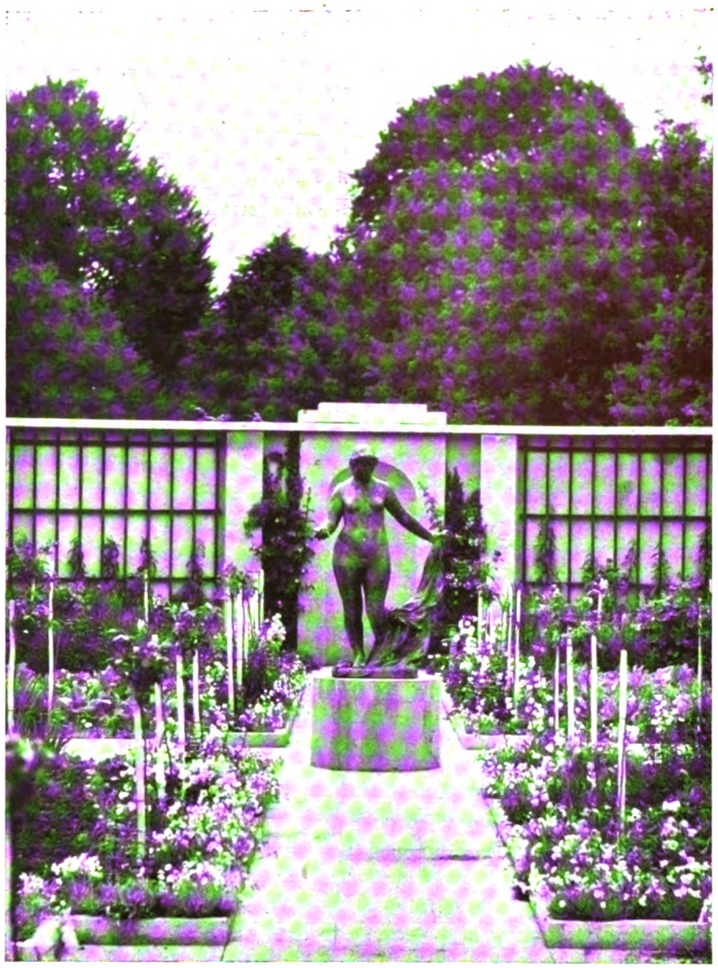
Der Direktor der Kunstakademie zu Königsberg i. Pr. sendet mit Bezug auf eine Stelle in dem Aufsatz über Franz Domscheit (Jahrgang XVII, Heft 11) eine Berichtigung, in der es heisst:

„Es ist unrichtig, dass Franz Domscheit 1907 aus der Akademie entlassen worden ist. Im Gegenteil ist er, nachdem er 1903 die Akademie verlassen hatte, am 28. November 1907 in die Akademie wieder eingetreten und bis 1913 hier verblieben."

Wenn eine „Entlassung", wegen angeblicher Talentlosigkeit auch nicht stattgefunden hat, so steht es doch fest, dass es sowohl Domscheit wie auch seinem Studiengenossen Degner indirekt immer wieder nahe gelegt worden ist, die Akademie zu verlassen und selbst einzusehen, dass sie talentlos seien. Die beiden Künstler haben jedenfalls diese Auffassung. Und sie stehen ja der Frage am nächsten.

K. Sch.

Digitized by Google



AUGUST RENOIR, VENUS. BRONZE. 1914
IM BESITZ VON GEORG REINHART, WINTHERTHUR

EINE PLASTIK VON AUGUST RENOIR

Die Liebenswürdigkeit des Herrn Georg Reinhart in Winterthur, in dessen Garten die 1914 entstandene Plastik einer Venus von Renoir aufgestellt ist, ermöglicht es uns, das merkwürdige und schöne Kunstwerk im Bilde zu zeigen. Niemand hat wohl erwartet, dass der greise Künstler, dessen Ruhm als Maler viele Jahrhunderte erfüllen wird, am Ende seiner Tage noch als Bildhauer hervortreten und dann ebenfalls gleich so Wesentliches sagen würde. Das Wunder ist um so grösser, als der Greis, dessen gichtische Finger kaum noch den Pinsel halten können, diese grosse Figur, nach allem, was man hört, nicht selbst modelliert, sondern dass er eine Modellskizze gegeben hat, wonach dann einer seiner Jünger neben seinem Sitz, unter seiner Aufsicht und beständigen Korrektur, das grosse Modell für den Guss gearbeitet hat. Dieser grossen Plastik einer Venus ist, nach dem Bericht Meier-Graefes (K. u. K. XV, S. 85) nur ein kleines Relief nach dem Kopf eines Kindes vorhergegangen, wenn anders diese Venus bei Reinhart identisch ist mit dem „nackten Mädchen", die im Frühjahr 1914 entstanden sein soll und wovon Meier-Graefe an eben jener Stelle gesprochen hat. Jedenfalls müssen die Plastiken im Lebenswerk Renoirs Episode bleiben. Um so erstaunlicher ist es, dass

Digitized by Google

ein Meisterwerk entstanden ist. Ein echter Renoir, trotz der Beteiligung einer fremden Hand! Das ganze lebendige Griechentum Renoirs, all seine Melodik der Form und seine fleischlich sinnliche Anmut ist in dieser herrlichen Gestalt. Unverkennbar ist der Stempel der Renoirschen Form. Auch um diese Gestalt ist jene Atmosphäre von Ruhe, Glück, Sonne und Daseinsfreude, in der alle die Frauen und Kinder des Renoirschen Pinsels leben; auch hier ist das Unmittelbarste leicht und genial in Verbindung gebracht mit der grossen französisch-romanischen Tradition.

Wir Deutsche können uns freuen, dass dieses wichtige Werk zeitgenössischer Plastik in der Schweiz aufbewahrt wird, wo man Renoir so herzlich liebt und wo es kaum eine bedeutende Bildersammlung ohne schöne Werke des Meisters giebt, und dass es, als ein Muster weiser Formbeherrschung, im Garten eines unserer feinsten Kunstfreunde den deutschen Künstlern zugänglich sein wird. K. Sch.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die Ausstellung im Kronprinzen-Palais

Im August ist die Ausstellung der *Nationalgalerie* im ehemaligen Kronprinzen-Palais eröffnet worden. Sie ist für den Leiter der Nationalgalerie ein entschiedener Erfolg geworden. Die Ausstellung ist besser besucht als die Nationalgalerie an ihren besten Tagen, und Sonntags sind die Räume sogar zeitweise überfüllt. Wer ein politisches Interesse daran hat, mag von dem Anteil sprechen, den das Volk, wie es sich nun zeige, an der Kunst nimmt, wenn ihm nur die rechte Gelegenheit geboten werde; und der unbedingte Anwalt des Expressionismus mag triumphierend auf den Massenbesuch weisen und von dem Sieg einer lebendigen, volkstümlichen Kunst im neuen Volksstaat sprechen. Der ruhige Beobachter, der niemandem zur Liebe und niemandem zum Leide spricht, kann diesen Optimismus leider nicht teilen. Er sieht zu deutlich, dass der Strom der Besucher nicht sowohl von edler Wissbegier geleitet wird als vielmehr von eitler Neugier. Die allermeisten wollen, um es kurz auszudrücken, wissen wie „Kronprinzens" gewohnt haben, sie wollen dieselben Treppen benutzen wie weiland Kaiserliche Hoheiten und wollen durch die Fenster der Gesellschaftsräume einmal zum Zeughaus und zur Neuen Wache hinübersehen. Ist das geschehen, so wenden sie sich auch den Bildern zu und geniessen die Sensation, wie revolutionäre Malereien diese Stätte — je nach dem Standpunkt des Betrachters — weihen oder entweihen. Es stimmt diese Beobachtung überein mit der Mitteilung, die ein hier lebender amerikanischer Zeitungskorrespondent neulich seiner Zeitung gemacht hat, dass nämlich in dem angeblich politisch so sehr erregten Berlin nicht ein nach links oder rechts orientiertes Parteiblatt die höchste Auflage hat, sondern noch immer ein sogenanntes parteiloses oder doch politisch ziemlich indifferentes Blatt. Man möchte darauf schwören, dass zwei Drittel der Ausstellungsbesucher Abonnenten dieser Zeitung sind.

Was dem Chronisten festzustellen noch schwerer wird, ist die Thatsche, dass die Ausstellung — einerlei ob bewusst oder instinktiv — für diese willenlose Menge gemacht worden ist. Es ist eine Aufklärungsausstellung, sie ergreift nicht Partei für bestimmte Künstler und Kunstwerke, sondern sie will „orientieren", sie hält es mit allen Richtungen. Im Parterre sind neu erworbene Bilder von Karl Albrecht, Willi ter Hell, Steppes und Zwintscher — zum Beispiel — ausgestellt; und im oberen Stock werden dem Publikum Kokoschka, Nolde, Heckel, Kirchner, Pechstein, Feininger und andere Linksradikale vorgesetzt. Die Lücken, die sich ergaben, sind mit reichlichen Leihgaben gefüllt. Man zählt 37 geliehene Bilder, wenn man das ganze Noldekabinett nicht mitzählt. Curt Hermanns Privatsammlung ist rein ausgeplündert worden, um dem Publikum Neoimpressionisten zeigen zu können. Das ist für eine Ausstellung der Nationalgalerie ein seltsames Verfahren. Aber selbst wenn man es gelten lässt, wird man mit der Frage nicht fertig: was soll eigentlich diese Ausstellung? wozu dient sie? Nach allem, was man früher hörte, musste man annehmen, im Kronprinzen-Palais sollten fortan die Werke der neuesten Malerei gezeigt werden, die dem Bestande der Nationalgalerie noch nicht fest eingefügt werden können, weil ihre Qualität noch zu sehr umstritten ist, die Werke einer noch ringenden, noch kämpfenden und noch bekämpften Kunst; man dachte an eine Galerie der Jüngsten, an eine Art von Fegefeuer für die Nationalgalerie, an wechselnde Ausstellungen zum Teil erworbener, zum Teil nur in Aussicht genommener Werke, die der Nation noch Objekte tendenzvoller Debatten sind. Eine solche Einrichtung hätte man sich gern gefallen lassen, obwohl eine Notwendigkeit dafür in einer Stadt, wo der Kunsthandel so viel Gelegenheit giebt, das Neueste kennen zu lernen, nicht eben besteht. Statt dessen wird uns lehrhaft eine Übersicht geboten. Im Erdgeschoss Vertreter der Glaspalastkunst, im ersten Stock Trübner, Thoma und Liebermann, Corinth, Slevogt und die besten Franzosenbilder der Nationalgalerie, und im oberen

Digitized by Google

AUGUST RENOIR, VENUS. BRONZE. 1914
IM BESITZ VON GEORG REINHART, WINTERTHUR

Digitized by Google

AUGUST RENOIR, VENUS. BRONZE. 1914
IM BESITZ VON GEORG REINHART, WINTERTHUR

Digitized by Google

Stock der Reigen der Expressionisten. Ein wunderliches Beginnen! Ludwig Justi hat neulich sehr sarkastisch gegen die Museumsbroschüre Valentiners geschrieben; was er jetzt aber thut, ist eigentlich ein Teil dessen, was der sozialistisch erregte Valentiner fordert: er zieht aus der Nationalgalerie gewisse Werke zu einer sensationell wirkenden Ausstellung heraus, er richtet mit Hilfe des Bestandes der Nationalgalerie einen Ausstellungsbetrieb ein, der entschieden etwas Amerikanisches, der etwas vom Bluff an sich hat, und hält die Aufmerksamkeit, die seine Veranstaltung erregt, wohl gar für ein jäh erwachtes breites Kunstinteresse. Von vornherein spielte das Kronprinzen-Palais eine Rolle in dem Plan. Für ein Museum der Jüngsten ist das Haus zu gross, wäre solch anspruchsvoller Rahmen nicht nötig, ja nicht einmal wünschenswert gewesen. Für eine repräsentative Ausstellung wie diese ist es dagegen sehr brauchbar. Nicht weil die Räume gut sind, denn dieser Vorteil wird wett gemacht durch die zum Teil nicht passenden Wandbekleidungen, die vorläufig doch erhalten werden müssen; sondern weil es an sich eine Attraktion ist. Diese Ausstellung scheint zur Hälfte vom verfügbaren Raum aus gedacht zu sein; die Räume sollten gefüllt werden. Das ist nun zwar gelungen, und es sind auch eine grosse Anzahl schöner Werke der Malerei und Plastik vereinigt worden; nicht nur ältere Werke von Thoma, Trübner, Liebermann und den Franzosen, sondern auch interessante und gute Bilder und Zeichnungen neuerer Künstler. Heckel, Pechstein und Kirchner* sind gut vertreten, soweit es mit wenigen Proben möglich ist. Bedenklich ist es nur, dass alle die Bilder von Thoma, Trübner, Liebermann der Nationalgalerie drüben entzogen worden sind. Ob nur zeitweise oder dauernd, darüber wird nichts gesagt. Geht man vom Palais hinüber zur Nationalgalerie — dieser Gang empfiehlt sich —, so erschrickt man geradezu vor den Lücken. Wenn irgendwo, so darf man verlangen, dort in steter Folge die Kunst von Leibl bis Trübner, von Menzel bis Liebermann vor Augen zu haben. Das Stammhaus darf nicht leiden. Es sollte mehr Widerspruch laut werden, gegen diese ewige Umstellung. Zuerst wird die Presse eingeladen die Neuordnung anzusehen, es werden Denkschriften versandt, was im Erdgeschoss geschehen ist und wie der zweite Corneliussaal für die Neuerwerbungen klug eingerichtet worden ist; und die Presse rühmt diese Thaten. Nach wenigen Wochen ist alles anders. Trübner, Thoma und Liebermann werden aus dem Erdgeschoss herausgezogen, der Raum, den ihre Bilder eingenommen haben, wird Marées überwiesen und wo das Material knapp wird, müssen Zeichnungen aushelfen. Der eben hergerichtete zweite Corneliussaal wird einfach geschlossen. Und die Franzosen werden zur Hälfte ins Kronprinzenpalais gebracht, zur Hälfte aber bleiben sie an Ort und Stelle. Es sieht in der Nationalgalerie aus, als ob eine Annektionskommission der Entente dort gehaust hätte. Wer ernsthafte Studien machen will, gerät geradezu in Verzweiflung. Das geht nicht an. Es ist strikt zu fordern, dass das, was in der Nationalgalerie eine gewisse Endgültigkeit hat, unangetastet beisammen bleibt, und dass nur mit dem ausstellungstechnisch experimentiert wird, was im Stammhaus nicht Platz hat, oder was noch nicht unzweifelhaft galeriereif ist. Trübner und Thoma gehören dorthin, wo Leibl und Schuch sind, Liebermann gehört neben Menzel, und Manet und Monet von Courbet, Daumier und andern Franzosen gewaltsam zu trennen, um in die Lücken dann eine Kunst wie den Halbkitsch von Zuloaga zu stecken, das ist barbarisch und kann durch nichts entschuldigt werden.

Es sind im Kronprinzen-Palais sehr schöne Werke zu sehen und die Wahl der neueren Arbeiten ist, wie gesagt, zum Teil recht gut geglückt. Dagegen ist im allgemeinen nicht gut gehängt worden. Eine Vorliebe, Bilder nebeneinander zu hängen, die verwandt in den Farben sind, macht viele Wände eintönig. Ein Fehler ist auch, dass die dunkeln Bilder von Trübner just in das Zimmer gehängt sind, das einen Balkonvorbau hat und dunkler ist als die andern Räume. Im Treppenhaus wäre auf Bilder am besten ganz verzichtet worden. Diese unruhige Umgebung vernichtet jede Wirkung. Die Zeichnungen endlich sind durchweg zu dicht gehängt.

Karl Scheffler

* Der übrigens in einem Brief an uns gegen die Ausstellung seiner Bilder leidenschaftlich Einspruch erhebt; er hätte seine Erlaubnis nicht gegeben.

HEIDELBERG

Romantik, Nazarenertum, Malerei — man braucht die Worte nur zu denken, um eine Vorstellung von peinlicher Unzulänglichkeit der malerischen Mittel besonders zu beschwören. Der Verführer: Kampf um Sein und Geltung platzt unduldsam Geifer auf die Leistung der von gestern und so bleibts, bis die bekannten „Rettungen“ wieder Licht und Finsternis zu scheiden sich bemühen. Vom Naturalismus und Impressionismus her stammen die verdammenden Vorurteile über die romantische Malerei. Dass es solche — zum Teil wenigstens — waren, zeigt für ein örtlich eng umschränktes Gebiet die Ausstellung: Heidelberger Maler der Romantik, die der verdienstvolle Direktor Dr. ing. Lohmeyer für diesen Sommer in den schönen Räumen der städtischen Sammlungen veranstaltet hat. Der günstige und überraschende Eindruck, den die Ausstellung hinterlässt, beruht nicht zum geringsten Teil auf der geschmackvollen Vorführung des Ausstellungsleiters, von den Verdiensten um die findige Wahl und den trefflichen Katalog ganz zu schweigen.

Schön ist's, geistiges Unrecht wieder gut zu machen und sich heimlicher Liebe nicht mehr schämen zu müssen. Holdselige Religiosität und schwärmerische Ver-

Digitized by Google

zückung zogen uns (mich jedenfalls) bei den romantischen Malern an, schroff stiessen (angebliche) reproduktive Mängel ab. Zwei seither so gut wie unbekannte Meister dieser Ausstellung ändern das Bild durch und durch. Es sind: Georg Philipp Schmitt und Georg Wilhelm Issel. Das Wunder ihres Schaffens scheint gross. Wurzeln des Naturalismus und sogar des Impressionismus liegen hier bloss. Zeitlich lange vor ähnlichem in Frankreich. (Doch Schlüsse sind jetzt noch gewagt!) Ein Wunder allerdings nur für den, der an vom Himmel gefallene Revolutionen glaubt. (In Wirklichkeit reichen die Anfänge dieser veristischen und impressionistischen Ströme bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein.) Allein, die Überraschung bleibt und das Ziel und das Erreichte sind gross. Vor einem Aquarell wie dem „Elisabethenthor am Stückgarten des Heidelberger Schlosses" von Schmitt müssen unsere Schulweisheit und das in verstockte Vorurteile eingezwängte Schlagwort verblassen. Hier ist Natur gesehen, erlebt und ohne Konvention frisch und frei gestaltet. Ein saftiger Duft von Grün geht wie von des späteren Heidelbergers Trübner Werken aus, erlabt und bezaubert. Das Erlebnis der fliessenden Formen und Farben, metaphysisch gesteigert zu schwärmender Stimmung, springt unmittelbar aus dem wundervollen Bilde: „Wolfstein im Lautertal". Rührend sind diese nachtwandlerisch erfühlten Versuche nach einem Ziele hin, dessen Bewusstheit erst so viel später das Gelingen versprach. Denn dass es nur solche intuitive Fühler nach einer Welt des Malerischen, deren Zeit noch nicht gekommen war, sind — das zeigen die anderen Bilder Schmitts. Jedoch auch da finden sich eigenwillige Wege, wenn auch die zukunftsschwangere Note fehlt. So die auf Schwarz-Weiss-Gold gestimmte, von pfälzischbiederer Innigkeit und Religiosität durchglühte, „Anbetung der heiligen drei Könige". —

Andere Wege zu einem ähnlichen und ähnlich intuitiv gefühlten, in die Ferne weisenden Ziele ist Issel gegangen. Auch bei ihm sind es heimliche Blicke unter eine noch verhangene Welt, die ganz besonders erstaunen. Wieder drängen sich vor Werken wie der „Bodenseelandschaft" Namen der Erfüllung: Liebermann auf, so vereinfacht gesehen, gesprüht und farbig erlebt ist alles. Aber auch andere Landschaften wie der Waldtümpel oder besonders die Studien zu den Pariser Kirchen faszinieren durch die — ja man kann nicht anders sagen als: impressionistischen Mittel. Hier schon eher als an der fabelhaften Seelandschaft tauchen die Lösungen des Rätsels auf. Issel hat sein Auge an dem grossen Können der holländischen Landschaftsmalerei geschult (einzelne Bilder zeigen es deutlich, glänzende, fast täuschende Kopien nach v. Goyen etwa sind Beweis) und dann scharf auf die von seinen Vorbildern gesehenen Wunder der Natur eingestellt. Als verwöhnter und unabhängiger Lebemann hatte er Zeit und Musse, sein Leben damit zu verbringen; auch er nur ein Ahnender. Das zeigen am besten die Jugendbilder, aus denen das reine Schauen schon vollkommen stark aufbricht, während der Anstieg und Fortschritt ausbleiben.

Die Ausstellung bringt im übrigen Rundung in die Vorstellung dieser verkannten Malergruppe. Spannend sind die Vorwege zu Schmitt und Issel. Hülflos und stammelnd ringt sich die Landschaft — meist das Heidelberger Schloss als Aufgabe — aus koloriertem Stich oder ähnlich verfahrendem Aquarell, Gouache und so weiter zu einer wirklich gesehenen und mit malerischen Mitteln gegebenen Darstellung vor. (J. J. Billwiller; J. J. Strüdt und Fr. Rottmann bezeichnen den Weg.) Glühende, übersteigerte Eindrücke erwachsen dann — in echt romantischem Geiste — beim jüngeren Karl Rottmann daraus. Der Funke Issels schlägt an bei dem unvollendeten, allzu früh verstorbenen K. Th. Fohr. Ein Stück wie die „italienische Gebirgslandschaft" hat grosse Reize und überraschende Mittel. Ähnlich schafft der gleichfalls früh verstorbene Ernst Fries. Sein Aquarell: „Feldweg mit Brücke" tritt in seiner duftigen Zartheit und Gehauchtheit der impressionistischen Vortragsweise eng neben die Glanzstücke eines Schmitt und Issel. Der hauptsächlich als Bildnismaler thätige Jakob Schlesinger, der Restaurator Chr. Koester und die bekannten und für die Allgemeinvorstellung von den Romantikern Verantwortlichen: Overbeck, Veit und Steinle sind mit kennzeichnenden Werken vertreten. Eine Gruppe für sich bilden die in Heidelberg thätig gewesenen Engländer: Turner, Wallis, Bartlett und deren Anhänger: Th. Verhas. Verhas kommt von dem äusserlichen, unwahren Gestalten seiner Vorbilder nicht ganz los. Allein, trotz der zunächst erschreckenden Stimmungsjagd eines Bildes wie der „Ruine bei Mondschein" thun sich bei näherem Zusehen doch feine und echte Beobachtungen auf und Bemühungen vom Schlage Schmitts und Issels sind doch da. Die Ausstellung klingt mit Werken von Meistern der zweiten Jahrhunderthälfte wie K. Weysser, Fr. Schmitt und G. Schmitt aus.

V. Curt Habicht.

STUTTGART

Zur Tagung des deutschen Werkbundes.

Man durfte erwarten, dass der Deutsche Werkbund seine diesjährige Tagung in Stuttgart, die erste nach dem Kriege und nach der letzten Zusammenkunft in Köln, gelegentlich der wenig glücklichen Ausstellung, dazu benutzen würde, eine grundsätzliche Entscheidung über seine nächsten Aufgaben zu treffen. Das ist, wie im voraus bemerkt werden mag, nicht geschehen. Nachdem in Köln 1914 durch die Aufrollung der Typenfrage eine Scheidung der Geister bereits vorbereitet war, kam es jetzt darauf an, klar und unzweideutig die Frage zu entscheiden, ob der Werkbund sich künftig weiter im

Digitized by Google

Sinne einer kaufmännisch-industriellen Organisation, als betriebsamer Agent kunstgewerblicher Exportware bethätigen oder ob er im Sinne seines ursprünglichen Kulturprogramms für die Veredlung der gewerblichen Arbeit und für die Hebung und Förderung der Qualität wirken wolle. Die Entscheidung dieser Frage ist jetzt für den Deutschen Werkbund eine Schicksalsfrage geworden. Nach dem bedenklichen Fiasko seiner letztjährigen Thätigkeit vor dem Kriege wird er mit dieser Entscheidung zu beweisen haben, ob er sich überlebt hat oder ob er zu thatkräftiger und erfolgversprechender Arbeit noch fähig ist.

Eine brauchbare Grundlage für ein neues Arbeitsprogramm war in den Gedanken gegeben, die der Hauptredner des Tages, Professor Hans Poelzig, in seinen Ausführungen über die nächsten Aufgaben des Werkbundes entwickelte. Klar und bestimmt wies er zurückblickend darauf hin, dass die Idee des Werkbundes aus einer geistigen, nicht aus einer wirtschaftlichen Bewegung hervorgewachsen sei. Wolle der Werkbund, getreu seinem ursprünglichen Ideal, für die Veredlung der gewerblichen Arbeit wirken, so möge er mit aller Kraft und mit der ihm noch verbliebenen Autorität sich dafür verwenden, Berufene zur Geltung zu bringen und sich durch Klärung der Erziehungsfrage und Erneuerung des Unterrichtswesens für die Bildung des künstlerischen Nachwuchses einsetzen. Die Lösung dieser Frage müßte von dem Gedanken beherrscht und geleitet sein, eine stilistische Einheit der Kunst unter Führung der Architektur herbeizuführen. Der Weg, auf dem die Lösung dieses Problems zu suchen sein würde, wurde von dem Redner nur angedeutet. Notwendig ist ein völliger Neuaufbau des Handwerks, das wieder zum Lehrer und Erzieher des Nachwuchses werden muss. Im Schosse des Handwerks, in den Werkstätten und auf dem Bauplatz soll der Nachwuchs künftig durch unmittelbare Anschauung und praktische Übung sich jene Werktüchtigkeit aneignen, die allein ihn zu freier Bethätigung angeborener schöpferischer Gaben befähigen kann.

Die Aussprache, die weniger erregt, weniger leidenschaftlich als in Köln geführt wurde, brachte durchaus nicht einmütige Anerkennung dieses Programms, sie zeitigte Widersprüche, namentlich von industrieller Seite und führte allerlei Kompromissvorschläge herauf, deren Anerkennung die Zwiespältigkeit der Werkbundidee verewigen würde. Das Ziel des Werkbunds kann nur lauten: Veredlung der gewerblichen Arbeit. Fasst er diese Aufgabe im weitesten Sinne, das heisst will er das Gewissen der Nation in der gewerblichen Qualität sein, so muss er sich entschlossen von einer Verquickung mit kaufmännisch-wirtschaftlichen Zielen frei machen. Seinem Zweck zu diesen, wies ihm Poelzig einen Weg. Es ist heute nicht mehr zweifelhaft, dass die Frage des Handwerks eine Gesinnungsfrage für das neue Deutschland ist. Es ist die Hoffnung näher, dass sich Deutschland mit einer Erneuerung des Handwerks, nicht im Sinne Ruskinscher Romantik oder Morrisschen Archaismus, sondern im Sinne neuer Arbeitsfreudigkeit und Berufsehre, im Sinne der Abkehr von einer entgeistigten, mechanistisch organisierten Produktionsweise, einen neuen Lebenskeim einpflanzen wird. Die Frucht dieses Keims wird zwar nicht weltwirtschaftliche Bedeutung haben, aber sie wird der Nation eine unerhörte seelische Bereicherung bringen. An diesem Ziel in seiner Weise mitzuarbeiten, darin liegt für den Werkbund eine grosse und dankenswerte Zukunftsaufgabe! W. C. Behrendt

BERLIN

Bei *Paul Cassirer* hatte Karl Hofer Bilder ausgestellt, im *Graphischen Kabinett* (J. B. Neumann) zeigte Marcus Behmer Zeichnungen, Graphik und Scherenschnitte.

Beim ersten Betreten des Saals, in dem die Bilder Hofers aufgehängt waren, hatte man eine Blendung. Man glaubte in eine Kokoschka-Ausstellung zu kommen. Freilich währte die Täuschung nur einen Augenblick, doch ist sie bezeichnend ebensowohl für Hofer wie für Kokoschka. Hofer hat sich gewandelt und ist im Kern doch ganz er selbst geblieben. Die schweren Erlebnisse der letzten Jahre sind nicht spurlos an seiner Kunstform vorübergegangen. Er ist der alte idealistische Deutsch-Römer, doch hat sich der selbstquälerische, herbe, fast bittere Zug, der ihm von je eigen war — wie den meisten Deutsch-Römern übrigens — noch verschärft und vertieft. Die zum Formalistischen neigende Form ist dadurch in einer gewissen Weise stimmungshaft („expressionistisch!“) geworden. Es will sich eben jetzt redaktionell nicht recht schicken, mehr über die Ausstellung und über Hofers Kunst zu sagen. Wir versparen uns eine ausführliche Würdigung für die nächste passende Gelegenheit.

Die kleinen Arbeiten Marcus Behmers waren in dem unruhigen Verkaufsraum des Graphischen Kabinetts nicht eben gut ausgestellt. Sie brauchen ein ruhiges und intimes Kabinett, wie man ja auch zarte Kammermusik nicht in grossen Räumen geniessen kann. Behmer ist ein Spieltalent. Ein pedantischer Mann von Welt, möchte man sagen. Er ist seelisch ein Grossstädter, aber er wirkt trotzdem ein wenig wie eine Spitzwegfigur. Was er macht, ist alles Liebhaberei. Er raffiniert seine Launen. Er sieht aus wie ein entfernter Verwandter von Palmström. In höchst origineller Weise nascht er von fremden Kulturen, besonders von den orientalischen. Angesichts seiner übergenauen Bildniszeichnungen möchte man sagen: Behmer, das ist der spitze Bleistift. Am glücklichsten ist er vielleicht, wenn er mit der Schere schnipselt. Wenn es ihm gelingt, das schwarze Papier in ganz unerwarteter, neuer und raffinierter Weise zu falten, so dass die Symmetrie frappiert, dann mag er so glücklich sein wie ein junger Expressionist, der an das tiefste Schöpfungsgeheimnis zu rühren glaubt.

K. Sch.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Buddhistische Plastik in Japan. Ein Textband und ein Tafelband mit 245 Aufnahmen nach 115 Kunstwerken. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co. 1919.

Band XI der „Forschungen des Kunsthistorischen Instituts (Lehrkanzel Strzygowski) der Wiener Universität."

Wir sind sehr arm an brauchbaren Kunstbüchern über die grosse Kunst des Ostens. Brauchbar, das heisst wissenschaftlich zuverlässig und künstlerisch anschaulich in einem Atem. Kümmel hat über das japanische Kunstgewerbe geschrieben. Etwas Allgemeines, ganz Ausgezeichnetes über die Kunst Ostasiens stammt von Curt Glaser. Von William Cohn besitzen wir, ausser seiner „Stilanalyse als Einführung in die japanische Malerei", den vortrefflichen Aufsatz über die Bildnerei der Nara-Periode in der hoffentlich bald zu neuem Leben erblühenden ostasiatischen Zeitschrift; und dann kommt, wenigstens für Menschen, die nicht Spezialisten sind und es auch nicht werden wollen, schon das vorliegende Buch von K. With.*

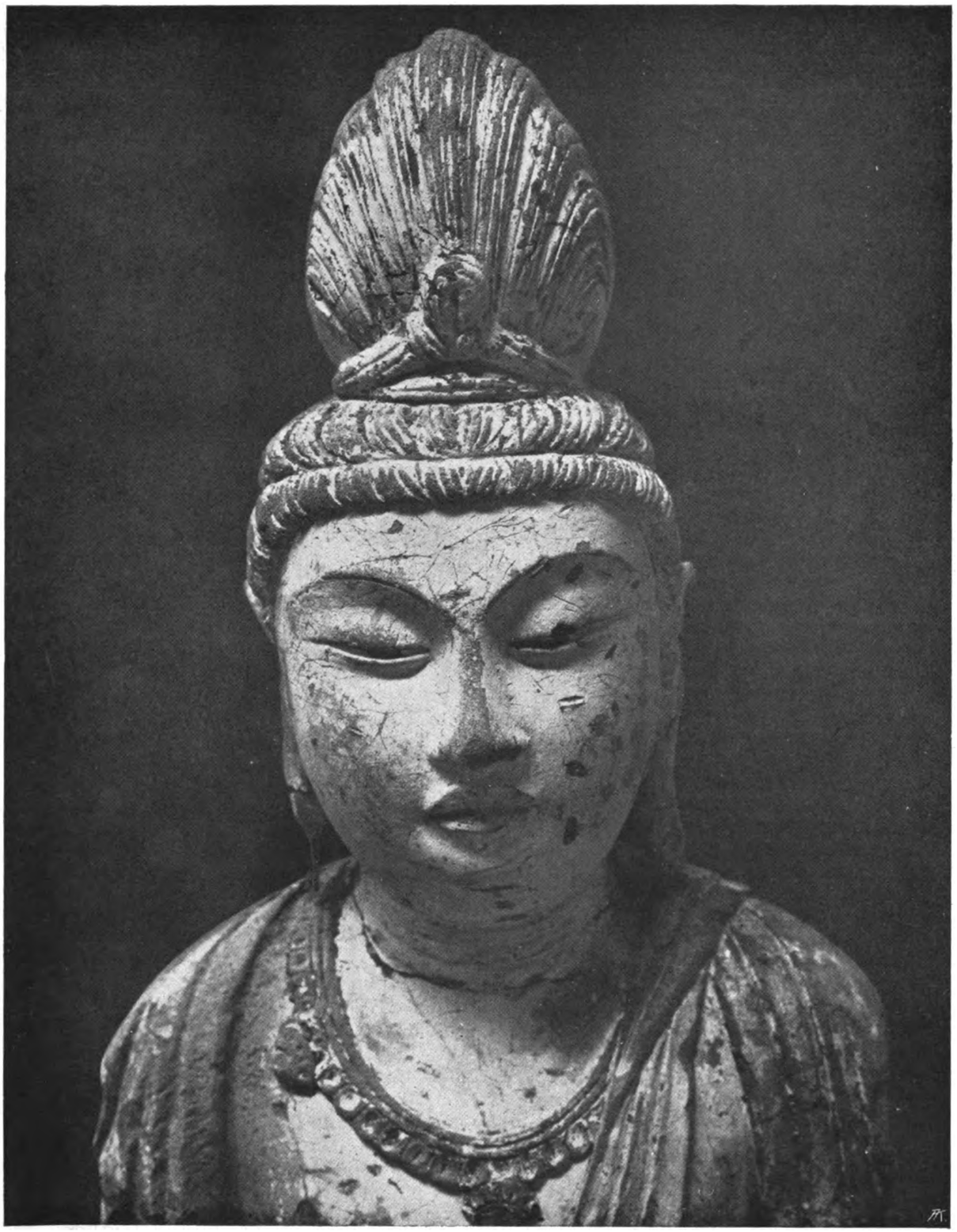
Zum ersten Male ist hier die japanische Plastik einer bestimmten Epoche, die des siebenten und des beginnenden achten Jahrhunderts, in methodischer kunstwissenschaftlicher Forschung bearbeitet worden, so, dass man nun auch als Laie Zugang zu diesen Herrlichkeiten hat und nicht mehr, wie bisher, darauf angewiesen ist, nach Zeitschriftenaufsätzen einzelnes zu ahnen und sich mühsam hie und da ein paar Abbildungen auf den wenigen Bibliotheken zusammenzusuchen, auf denen die teuren japanischen Publikationen der Kokka, Selected Relics, Kokuho Gwajo, Nippon Seikwa, Shimbi Shoin und andere vorhanden sind. Es wäre ungerecht, zu behaupten, der wesentlichste Wert der Withschen Arbeit liege in ihren vorzüglichen Abbildungen. Beides, die Reproduktionen und die Forschung, ist gleich wichtig. Aber es muss doch gesagt werden, dass die zahlreichen Abbildungen, denen die Aufnahmen des Verfassers zugrunde liegen, und besonders die vielen Detailaufnahmen von ein und demselben Werk (manchmal bis zu einem Dutzend an der Zahl), ein bisher ebenso unbekanntes wie schmerzlich entbehrtes Material bringen, das dem Laien eine ganze neue Welt von Schönheit vermittelt, dem Stilforscher die etwa mangelnde Kenntnis der Originale fast unfühlbar macht, und sogar den Spezialisten manchmal eine Art von Überraschung bereitet.

Das Werk birgt die Ergebnisse einer ostasiatischen Studienreise Dr. Withs, die vom Wiener kunsthistorischen Institut, offenbar mit Unterstützung einiger Gönner, veranstaltet wurde. Es sollte ursprünglich noch weiter ausholen, als die vorliegende Fassung erkennen lässt; doch der Krieg, der das Erscheinen des Buches um einige Jahre verzögerte, zwang auch zu einer beträchtlichen Einschränkung der Erscheinungsform. So konnte vom Text nur der beschreibende Teil gedruckt werden, die rein ästhetische und stilgeschichtliche Untersuchung musste wegbleiben, und fand einen nur sporadischen Niederschlag in einigen Seiten der Einleitung sowie einige Reflexe in den Schlussabsätzen der einzelnen Kapitel. Aber dieser beschreibende Teil allein genügt zur Not, um dem Studium des Abbildungsbandes die nötige Erleuchtung an die Hand zu geben und die wesentlichen Punkte der Stilfragen herauszuheben. Zwar hätte man manchmal gern eine zusammenfassende ästhetische Abhandlung, wenn man sich etwas müde gelesen hat an den bisweilen sehr weitschweifenden Einzelanalysen, die mit dem ganzen scharfen Rüstzeug Wölfflinscher, Hildebrandscher und Strzygowskischer Methode arbeiten und den letzten Rest von „Seminar" noch nicht überwunden haben. Aber hin und wieder trifft man dann doch auf rein anschauliche und gefühlsmässige, menschliche Beobachtungen und Folgerungen und freut sich, dass der Vater all dieser formalen Untersuchungen, der Däne Julius Lange, doch nicht umsonst gelebt hat und dass man auch heute noch bei aller exakten Formeinfühlung sich ein unverdorbenes Herz bewahren kann.

Die Epoche, die With untersucht, ist kurz. Rund ein Jahrhundert. Aber es ist ein langes Jahrhundert, eines, in dem sehr viel passiert, eines, das man an Reichtum und Bedeutung vergleichen könnte dem griechischen Saeculum um Perikles herum oder dem bewussten einen Jahrhundert, von dem man nie weiss, ob es noch romanisch oder schon gotisch ist. Denn damals, im siebenten Jahrhundert nach Christus, verbanden sich die verschiedensten künstlerischen Anschauungen und bildhauerischen Richtungen in Japan zu einem sehr fruchtbaren und imposanten Ganzen. Die chinesische Torizeit der Suikoperiode mit ihrer streng blockmässig gedachten Skulptur ist zeitlich kaum früher als die „koreanische" Richtung, die das Rundprinzip entdeckt hat und auch der reife Suikostil berührt sich vielfach noch mit der grossartigen Repräsentation des Hakuhostils, der etwa dem chinesischen Tang-Stil entspricht und von ihm abhängt. Und ebenso wie zeitliche, lokale und provinzielle Gruppen durcheinander-

* Für indische Kunst liegen die Dinge kaum anders. Ausser dem sehr gut orientierenden Abschnitt in Woermanns Kunstgeschichte (2. Aufl.) hat man nur die Aufsätze von William Cohn, von Havell und von Coomaraswamy. Das grosse Kinsbergensche Photographienwerk über Java ist sehr selten. Pleytes Borobudur entbehrt der Abbildungen und ist überhaupt rein ikonographisch. Doch wird in nicht allzuferner Zeit ein Künstlerbuch über indische Skulptur von William Cohn erscheinen. — Publikationen wie Hedwig Fechheimers ägyptische fehlen sowohl für Indien wie für Ostasien.

Digitized by Google



HORIUYI-PAGODE, FIGUR AUS DER SZENE DES PARINIRVANA (TEILANSICHT)
HOLZ UND THON BEMALT

Digitized by Google

gehen und für uns doch letzten Endes immer nur den Wert von Hilfskonstruktionen haben (wenn nun die entscheidende „koreanische" Figur nur eine Hypothese wäre oder der so merkwürdig frühbyzantinisch aussehende Dagoji Kaçyapa nicht „chinesischer Mischstil" wäre, so wäre die ganze Stilgeschichte immer noch richtig), ebenso darf man die ästhetischen Scheidungen im Einzelfall nicht allzustreng nehmen. Auch hier gehen die Grenzen glücklicherweise ineinander über. Der grosse Tori-Stil mit seiner oft geradezu geisterhaften Monumentalität ist gewiss aus der Vorstellung, aus der Idee, der Intuition, geboren und denkt von Begriffen wie Nachahmung und Naturwahrheit äusserst gering. Und die Werke des Wada- und des früheren Tempyostiles wirken daneben rein naturalistisch mit ihren Figuren, die man von der Strasse zu kennen glaubt. Und was dazwischen liegt, eben dieses entscheidende Jahrhundert, ist Entwicklung von einem Pol zum andren. Aber diese Unterscheidungen wie „Vorstellung" und „Realismus" haben in dieser kontrastreichen Schärfe doch nur diese gegensätzliche Bedeutung für Ostasien. An der Gesamtkunstgeschichte gemessen sind sie höchst relativ; und der Adepte, der nun behaupten wollte, der Taikwa-Stil (mit seiner traumhaften sinnenden Horiuyi-Nyoirin) sei naturalistisch, weil eben der Tori-Stil den Begriff der Abstraktion oder vielmehr der reinen Idee nun einmal gepachtet habe, würde einen schweren Irrtum begehen.

Doch ist für den Lernenden die scharfe Charakterisierung der verschiedenen Stile und Richtungen auch in ästhetischer Hinsicht sehr förderlich, und gelegentliche theoretische Überschärfungen gleichen sich vor

HORIUYI (JETZT MUSEUM NARA), KOKUZO (TEILANSICHT)

Digitized by Google

dem Objekt schnell wieder aus. Thatsächlich ist der Prozess, der sich vollzieht, doch der, dass in ideale Vorstellungen, in Formenwelten, die aus dem Reiche der Idee stammen, langsam, ehe diese Formen allzu konventionell werden, die Beobachtungen und Erfahrungen der sinnlichen Anschauung hineingetragen werden: Dass, was Idee und Stil ist, schliesslich immer lebendiger und blutvoller wird, ohne doch die Grösse der Anschauung zunächst einzubüssen.

Für die gewiss sehr mühevolle Arbeit dieser Klarlegungen, die eine Reihe von höchst aufschlussreichen Thatsachen und grundlegenden Ergebnissen bringt, gebührt dem Verfasser und seinem künstlerischen Blick uneingeschränkter Dank. Wir haben nun endlich eine zuverlässige Darstellung eines der wichtigsten Kapitel ostasiatischer Kunstgeschichte überhaupt. Endlich fester Boden und solide, kontrollierbare Anschauung.

Auch der Laie, der sich mit den immer wichtiger werdenden Fragen der Kunst des fernen Ostens noch nicht beschäftigt hat, kann das Buch mit Gewinn lesen. In der Einleitung sagt With einiges sehr Konzentrierte und Klare sowohl über das Wesen des Buddhismus und sein Verhältnis zur bildenden Kunst, als auch über die japanische Kultur des in Frage kommenden Zeitabschnitts.

„Warum aber überhaupt Japan?" wird der Laie fragen. Wenn damals in Japan doch fast alles Import ist, der Buddhismus sowohl wie die Kunst der Grossplastik, der religiöse Ritus sowohl wie die Technik des Bronzegiessens, wenn Koreanisches sich mit Chinesischem mischt und das eigentlich Japanische noch gar nicht geboren ist — warum giebt man uns denn nicht lieber gleich das Buch über chinesische Skulptur? Sie scheint damals doch noch viel schöpferischer gewesen zu sein. Wenn Japan das Wachs ist, in das China sein Siegel drückt, und wenn aus diesem Wachs auf dem Gebiete der Kunst Werke entstehen von einer so zeitlosen Herrlichkeit — wie grossartig muss dann erst die chinesische Kunst sein? Aber zur Lösung solcher Fragen ist es noch zu früh. Die japanische Kunst ist besser überliefert und erhalten, als die festländische und es ist umgekehrt so, dass von der Kenntnis des Japanischen erst manche historische oder ästhetische Rückschlüsse auf Chinesisches, vielleicht auch Indisches möglich werden. Wir dürfen nicht vergessen, dass diese ganze Wissenschaft noch in den Anfängen ist. (Vieles wissen wir einfach überhaupt noch nicht, wie zum Beispiel die buddhistische Ikonographie, die Dr. Herrmann Smidt — wenigstens für ihre ostasiatische Ausprägung — bearbeitet.) Angesichts dieser Jugend der Forschung darf man nicht gleich die letzten Fragen stellen. Um so wichtiger ist es, für das Kapitel der ältesten Plastik in Japan eine grundlegende Forschung zu haben.

Das Material, das die Abbildungen bekannt machen, wird bald zum eisernen Bestande kunstwissenschaftlicher Arbeit gehören. Denn wir würden die Beschäftigung mit Meisterwerken ostasiatischer Kunst nicht entbehren wollen, auch wenn nicht die Kunsttendenzen unsrer Zeit ähnlich wirklichkeitsferne, phantasiegeborene Ideale aufstellten wie jene alten Buddhaverehrer.

E. Waldmann.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Nikolaus Gogol, Der Mantel, mit zwölf Lithographien von Walter Gramatté. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam-Berlin.

Der moderne Baustil von Eugen Ehmannn. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Vom Glauben an eine kommende nationale Kunst von Carl Naumann. Heidelberg 1919, bei Karl Winter.

Betrachtung von Kunstwerken in Schule und Haus von Walter Geisel. Zweite Auflage. Selbstverlag, Hadersleben.

Die Kunst der Griechen von Arnold von Salis. Verlag S. Hirzel, Leipzig 1919.

E. A. Poe, Romantische Liebesgeschichten mit Zeichnungen von Ernst Schütte. Verlag Rob. Goldschmidt & Co., Hannover.

Ein altdeutscher Totentanz, herausgegeben von Helmuth Th. Bossert. Wasmuths Kunsthefte, Berlin.

Ernst Hohenemser, Aphorismen, Verlag Walter C. F. Hirth, München 1918.

Flugschriften des Münchner Bundes.
V. Richard Riemenschmid, Künstlerische Erziehungsfragen 2. VI. Hermann Esswein, Kunstpädagogische Anregungen. Hugo Bruckmann-Verlag, München 1919.

Matthias Grünewald von August L. Mayer, Delphin-Verlag, München 1919.

Hans Thoma, Gedichte und Gedanken. Verlag Reuss & Itta, Konstanz 1919.

Hans Thoma, der Maler als Musiker, Dichter und Mensch von Karl Anton. G. Braunscher-Verlag, Karlsruhe 1919.

Federspiele, Hans Thoma und Henry Thode, III. Auflage. Verlag Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

Digitized by Google

KUNST IST FREUDE

Als Renoir im Atelier von Gleyre Akt zeichnete, trat der streng akademische Lehrer eines Tages vor Renoirs Staffelei und musterte die Leinwand mit finsterer Miene:

„Sie scheinen zu glauben, dass die Malerei ein Vergnügen ist," sagte Gleyre. — „Aber gewiss," antwortete Renoir.

Ein anderesmal sagte Renoir:

„Ich liebe die Bilder, die mir Lust machen, mich in ihnen zu ergehen, wenn es eine Landschaft ist, oder sie zu streicheln, wie man ein Frauenantlitz liebkost."

PARIERT

Bouguereau fragte Carrière um dessen Meinung über seine Bilder. Carrière sagte: „Von allen Leuten, die Bouguereaus malen, malen Sie selbst entschieden die besten."

AUSWEG

Ein Kapitalist wollte dem Maler, der ihn porträtiert hatte, das Bildnis nicht abnehmen, weil es nicht ähnlich sei. Er sagte, das sei er nicht. Der Maler erklärte sich bereit auf die Abnahme des Bildes zu verzichten, wenn der Auftraggeber es ihm schriftlich gäbe, dass er nicht der Dargestellte sei. Dieser stellte die Bescheinigung aus und der Maler nahm sein Bild zurück. In der nächsten Ausstellung hing das Bild mit dem Titel: „Bildnis eines alten Wucherers".

„Sehen Sie, so denke ich mir die Apotheose eines Heiligen."

„Aber ich sehe ja nur zwei Beine!"

„Der Kopf ist schon im Himmel . . . daran sieht man eben, dass es ein Heiliger ist."

ACHTZEHNTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 9. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft III

KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 10 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 4 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT III Dezember 1919

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH 10 MARK, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE 11 MARK, IN DAS AUSLAND 12 MARK

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT III

AUFSÄTZE

	Seite
Emil Waldmann: Eine Slevogtsammlung	99
Karl Scheffler: Alfred Kubin	109
Heinrich Bulle: Zweckform, Werkform, Kunstform II	124
Wilhelm Valentiner: Schicksale eines Bildes	132
Kunstausstellungen: Berlin	136
Auktionsnachrichten	139
Neue Bücher	141
Künstleranekdoten	142

ABBILDUNGEN

	Seite
Max Slevogt: Frau mit Katze	98
—: Sardanapal	100
—: Bildnis Emil Thomas	101
—: Kindermord	102
—: Titanenkampf	103
—: Papageienmann	104
—: Löwin im Käfig	105
—: Anna Pawlowa, zwei Zeichnungen	106-107
Max Slevogt: Bildnisstudie	108
Alfred Kubin: Die Schlange	109
—: Der Besuch	110
—: Der Narr	111
—: Illustration	112
—: Der verlorene Atem	113
—: Eleonora	114
—: Das Hungergespenst	115
—: Illustration zu Poe	116
—: Das ovale Porträt	117
—: Tiger	118
—: Spanische Landschaft	119
—: Berenice	120
—: Illustration	121
—: Abrüstung	122
—: Morgenritt	123
Acht Abbildungen antiker Gefässe	122-129
Rembrandt: Fünf Titusbildnisse	133-137
Gustav Courbet: Baumstamm	138

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, FRAU MIT KATZE

Digitized by Google

EINE SLEVOGT-SAMMLUNG

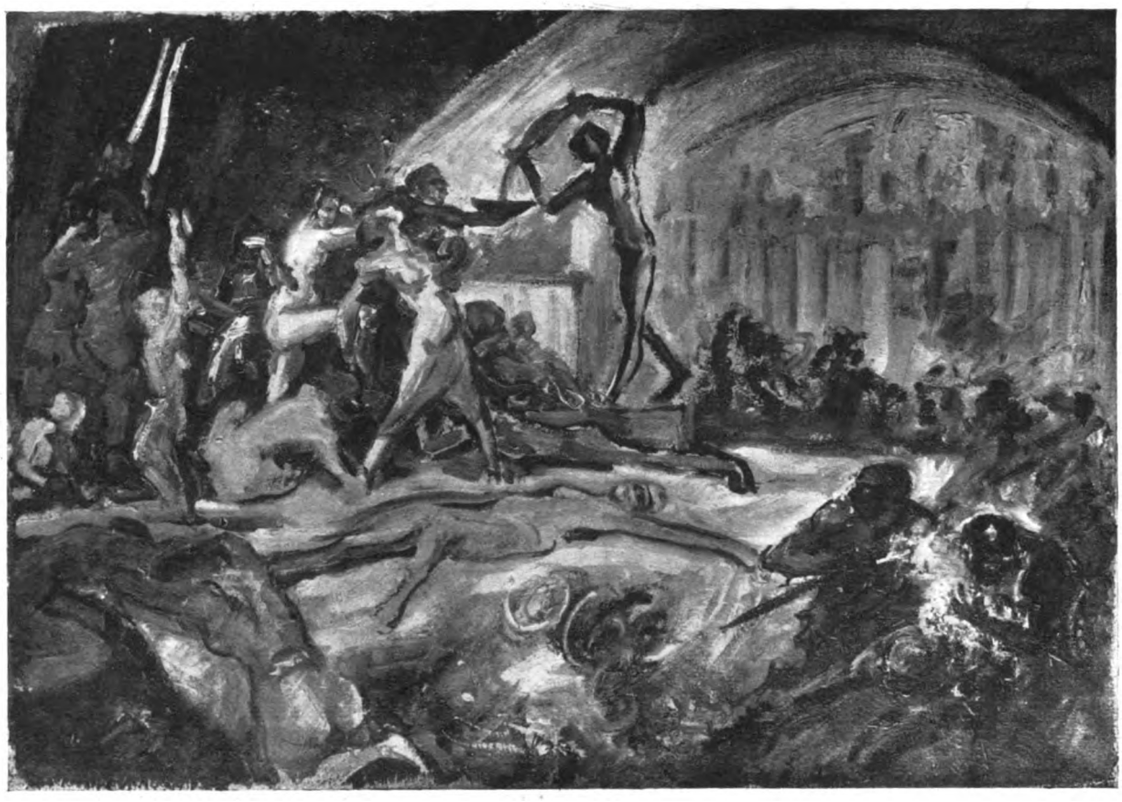
VON

EMIL WALDMANN

Für die Kunst Max Slevogts versagen unsere öffentlichen Galerien in ziemlich weitgehendem Maasse. Lichtwark interessierte sich, ausser einem Bildnisauftrag, nicht für ihn, Hugo von Tschudi liess auch nur seine Frau von ihm malen; heute besitzt die Nationalgalerie zwei Bilder seiner Hand, ein zu grosses und ein zu kleines. Dresden hat ja ausser dem „Ritter im Harem" die Landschaften aus Ägypten, und andere Museen hie und da haben ein schönes Bild und manchmal ausnahmsweise auch einmal eine kleine Anzahl schöner Bilder. Aber wenn man daran denkt, wie nicht nur Trübner und Thoma, sondern auch Liebermann in unseren Museen vertreten ist, muss man eine Lücke auf dem Gebiete des Slevogtbesitzes feststellen. Man kann die Kunst dieses doch nun berühmten Meisters in ihrer ganzen Eigenart auch heute noch nur in Privatbesitz kennen lernen.

Bilder von Max Slevogt zu erwerben, bedeutet längst keine That und kein Risiko mehr. Die deutschen Sammler wissen es und daher begegnet man selten einem neuen Werk von Slevogt im Kunsthandel. Ein übrigens nicht sehr ausgedehnter Kreis von Enthusiasten sichert sich die neuen Arbeiten immer kurz vor oder nach der Entstehung im Atelier und so wandern diese fast immer gleich von der Staffelei an die Privathauswand. Viele verschwinden in eine Sammlung, in der nun rund ein halbes Hundert Slevogts hängen, und die andren verteilen sich schnell in kleineren Besitz, so dass man schon sehr bald nicht mehr weiss, wohin die Produktion eines Jahres gekommen ist. Langsam aber unaufhörlich erweitert sich der Kreis der Slevogtkäufer. Die Zeiten, wo er gut gerechnet aus drei Leuten bestand, unter denen Eduard Fuchs einer der allerersten war, liegen weit zurück.

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, SARDANAPAL

Zu diesem Trio gehört auch der hannoversche Rittmeister a. D. Konrad Wrede. Nun ist zu sagen, dass die Stadt Hannover in ihrer ganzen künstlerischen Atmosphäre dem Sammeln impressionistischer Bilder an sich bis vor kurzem kein warmes Klima entgegenbrachte. Die Ära Tramm, die, als Opposition gegen sich, eine starke Bewegung für die Kunst des Expressionismus erzeugte, hat den Impressionismus offiziell übersprungen und so waren die wenigen, die mit der Kunst der deutschen Meister um die Jahrhundertwende auf vertrautem Fusse standen, so gut wie allein mit sich und ihren Interessen. Um so grösser ist ihre Bedeutung für das immerhin vorhandene und letzthin mächtig aufstrebende Kulturleben dieser Stadt. Wer in Hannover etwa einen Slevogt sehen wollte und kannte Rittmeister Wrede nicht, musste sich mit einer Frankfurter Stadtansicht des Kestner-Museums, die aber auch nicht immer ausgestellt war, begnügen.

Der Slevogtsammler Wrede ward nicht als solcher geboren. Das gab es damals so gut wie überhaupt noch nicht und wäre auch nicht gut so gewesen. Zu Slevogt musste man, wie fast immer zu guter Kunst, erst langsam den Weg finden, manchmal über Umwege, bisweilen durch Irrwege. Und so ist es ein für die Entstehungsgeschichte dieser Sammlung beinah sympathischer Zug, dass man ihr noch etwas ihre Herkunft ansieht: ein Leo Putz hängt da, ein Mädchenakt, um den sich in der Stadt Hannover anlässlich einer Ausstellung ein kleiner Sittlichkeitsskandal erhob, bis Wrede ihn kaufte, weil, wie man damals, nicht immer mit Recht, sagte, „in der Kunst alles rein" sei; elegante Ölbilder von Lichtenberger und etwas Bacchantisches von Stuck — kurz man sieht, wie die Neigungen des damals jungen Rittmeisters von der „Jugend" herkamen. Aber sie entwickelten sich. Ausser den Bildern von Protégés, wie sie bei kunstsammelnden Junggesellen glücklicherweise unvermeidlich sind (es kostet ja nicht viel) und die immer doch persönlichen Geschmack voraussetzen, trafen sie sich mit Künstlern von stärkerer Persönlichkeit. Corinth und Liebermann sind mit guten Arbeiten vertreten, aber auch Max Beckmann mit

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, BILDNIS EMIL THOMAS

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, KINDERMORD

einem „Ringerpaar“ und Albert Weissgerber mit einem seiner Sebastiane, einem sehr guten Exemplar. Man sieht, wie es aufwärts gehen sollte. — Doch dies alles, und noch dazu die geschmackveredelnden Erzeugnisse ostasiatischer Kleinkunst, die illustrierten Bücher, die teils unveröffentlichten Handzeichnungen von Wilhelm Busch, alles dies bildet letzten Endes doch nur Rahmen und Beiwerk zu der Kunst Slevogts, dem nun einmal die wahre Leidenschaft dieses Sammlers gehört. Als Wrede seinen ersten Slevogt kaufte, war das Schicksal seiner Sammlung entschieden. Heute hat er zwanzig Arbeiten „seines“ Meisters und möchte noch mehr haben.

Das Bild, von dem der Funke übersprang, war der „d'Andrade an der Rampe“, auch unter dem Namen „das Champagnerlied“ bekannt. Diese Harmonie in Purpur, Grüngold und hellem Silber, die in all ihrer Schönheit der Materie etwas von geschmolzenen Edelsteinen hat und, ganz von ferne natürlich, an die Farbe auf Rembrandts Braunschweiger Familienbild erinnert, gehört zu Slevogts schönsten Dingen. Sinnlich hinreissend, glücklich machend wie die Musik, von der sie aussagt, und dabei ganz funkelnder Geist, Helligkeit und ein Spiel leicht hingesetzter Accente. Warm und kalt, sprühender Gischt und dunkle Glut so wundervoll gemischt, wie in der Don Juan-Musik selber.

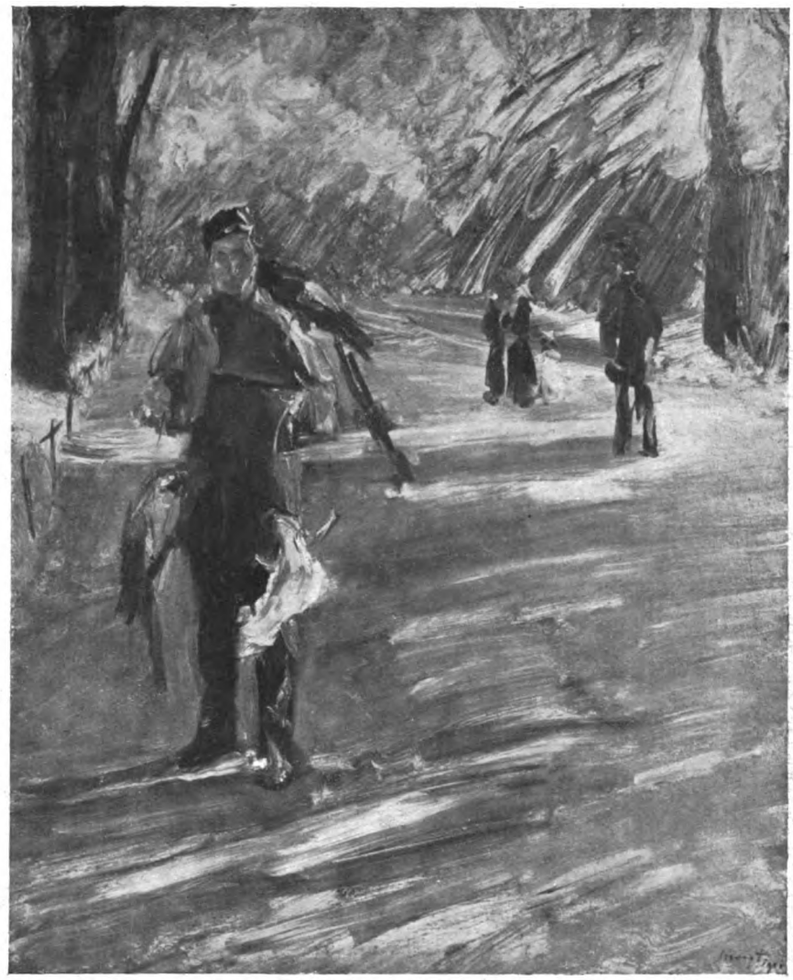
Slevogt erlebte damals, als er dies schuf, im Jahre 1902, eine seiner fruchtbarsten Epochen. Er war nach Berlin gekommen, hatte sich heimisch gemacht und hatte den Durchbruch zum Impressionismus für sich vollzogen; es war hell und strahlend um ihn geworden, das Malen, seit langer Zeit zum ersten Male, wieder eine sinnlich-musikalische Lust. Er liess sich eine Zeitlang treiben von den Wellen des Impressionismus, und diesem Treibenlassen verdankt man das ausgezeichnete Brustbild einer Dame, ganz flüssig und durchsichtig gemalt, sehr nobel in

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, TITANENKAMPF

dem Vierklang von Elfenbein, Zinnober, Goldbraun und Schwarz, in der Handschrift fast französisch leicht, im Klang aber kontrastreicher und mit schärfer sitzenden Accenten. Der grosse Zeichner steckt doch auch damals in Slevogt, auch in dieser so eminent malerischen Periode, der Mann der unter der Hand zuckenden Konstruktion. Eine derart glänzende Charakteristik wie die des Schauspielers Emil Thomas, von dem Wrede das Porträt besitzt, hätte eben doch kein Franzose riskiert. Dort wäre doch alles gleichmässiger vor sich gegangen. Und ebenso giebt es wenige französische Bildnisse, auf denen hinter dem Impressionismus und dem glänzenden Vortrag noch soviel schärfste Individualität des Dargestellten und soviel Persönlichkeit des Malers dominierte wie bei dem hinreissenden d'Andrade-Bildnis. Es kommt nicht darauf an, was einer lernt, sondern was er daraus macht. Den Staccato-Rhythmus der Linienbewegung so stark und gefühlssicher durchzuhalten bedeutet eine ganz originale Empfindung. Und ebenso ist es mit den Tierbildern aus dem Jahre 1901, von denen sich Wrede vier sicherte. So sehr dieser farbensprühende Papageienmann und diese Käfigbilder mit den leuchtenden Tönen und der vibrierenden blonden Helligkeit dem ersten oberflächlichen Blick auch nach Manet und Liebermann aussehen und wie sehr man (wie gesagt, immer nur für den ersten Blick), geneigt sein mag, dies für „Impressionismus" und weiter nichts zu nehmen, es steckt auch hier eine ganz persönliche Energie der Anschauung, ein mit nichts vergleichbarer Grad von Griffertigkeit in der instinktiven Vermählung von rauschender Farbe und suggestiver Zeichnung. Und auf dem Bilde der Leoparden ist das Silber und Gold aus dem Dämmerdunkel nach vorn gebracht zu einer noblen Leuchtkraft, wie es auch

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, PAPAGEIENMANN

innerhalb des Impressionismus allein dastehen dürfte. Von diesen schönen Frankfurter Tierbildern haben die Museen nichts. Alles ist in Privatbesitz.

Und auch die andre Seite von Slevogts Kunst, die der illustrativen Improvisation, die vielleicht von späteren Beurteilern einmal als besonders interessant und charakteristisch für Slevogt könnte geschätzt werden, ist, wenn man von dem Bremer Cortez des Jahres 1917 absieht, in unseren Museen nicht vertreten. Als der Künstler den Impressionismus sich einverleibt hatte, kam das illustrative und phantastische Element seiner Kunst zum Durchbruch.

Ali Baba und Sindbad und Lederstrumpf, Geschehnis und Dramatik, erregte Form und märchenhaft träumende Vorstellung beschäftigten seine Gedanken. Auch als Maler wollte er mit solchen Unwirklichkeiten fertig werden. Aber er wurde nicht zum Delacroix-Epigonen. Seltsam wie er in den Geschöpfen seiner ausschweifenden Phantasie seine Farbenfreude und seinen Lichtrausch bändigt, wie er auf diesem Stoffgebiet erst in Ägypten die Schule der sinnlichen Anschauung durchmachen sollte um dann nachher seinen Cortez zu schaffen. Bei der ersten malerischen Auseinandersetzung mit dem Problem ist er noch streng gebunden. Wenn man an etwas Französisches dabei denken soll, denkt man viel eher an Daumier als an Delacroix (trotzdem doch eine dieser Szenen den Tod des Sardanapal vorstellt). Die Phänomenalität, das Erscheinungsstarke, manchmal Groteske des Ausdrucks, oft ganz ausschliesslich hingestellt, unterscheidet sich grundsätzlich von der leuchtenden Levantinerromantik

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, LÖWIN IM KÄFIG

Delacroix'. Slevogt zeichnet hier sehr eindringlich, fast rücksichtslos. Die Farbe wird des Zusammenhanges mit der Anschauung entkleidet und visionär im Ausdruckssinne behandelt. Auf dem Kindermord das Messinggrün der Häuser, das Silber und Gold in der Mitte und das Rubinrot bei dem Kriegsknechte links tragen die grausige Stimmung der Niedertracht wie aus Traumwahrheiten heraus. Auf dem „Sardanapal" sieht man keine Hauptfigur. Man fasst nur eine Gesamtbewegung auf, die ganze Bildfläche ist voll mit zuckender Form, man hat nur den Eindruck des taumelnden Rasens; wenn das goldblonde Mädchen nicht viel zu lang wäre, käme das zuckende Rasen, der Krampf und die Dekadenz nicht so lebendig zum Sprechen. Manche dieser Skizzen wirken wie hingefegte Dinge bei Tintoretto. Der „Titanenkampf" in den unheimlich Quillenden seines Formenlebens sieht so aus.

Es war nur logisch, dass dieser Sammler, einmal an diese besondere Domäne Slevogts gewöhnt, sich das grosse Hauptstück dieser exotischen Phantasiewelt, den bekannten „Frauenraub im Walde" von 1905 auf die Dauer doch nicht entgehen liess. Mochten immerhin gewisse Ungleichmässigkeiten in dem Bilde stehen geblieben sein, mochte nicht überall wie zum Beispiel in den etwas an Corinthische Malerei erinnernden Beinen des Mädchens, die gleiche Distanz zwischen traumhaftem Fernblick und Wirklichkeitsnähe innegehalten sein — dieses Bild giebt schliesslich doch dieser Kollektion den halb musealen Mittelpunkt, als Versuch einer aus impressionistischen Mitteln gewonnenen malerischen

Digitized by Google

Monumentalität, wie nur wenige in Deutschland haben.

Menschlich wie malerisch ganz gelöst ist das Bildnis einer rothaarigen Dame mit Katze von 1904. Vor diesem offenbar sehr zarten Menschenkinde wird Slevogts Kunst innig und still. Die Kontraste der Farben stehen milde gegeneinander, ebenso wie die Betonungen der Form ruhig verfliessen, das mit Weiss gemischte Rotblond, mit Rosa in den Schatten des Weiss und stellenweise bis zu einem etwas stumpfen Sandgelb matt gemacht, hebt sich still leuchtend von dem als vollem Klang ganz herrlich tiefen schwimmenden Smaragdgrün. So vertieft wie hier scheint seine Malkunst nicht oft. Eine seelische Anmut, eine behutsame Empfindung liegt über dem Ganzen wie sie bei diesem brausenden Temperament sich in solcher Reinheit nicht oft vorgewagt hat. Unter allen Damenbildnissen Slevogts steht dieses am höchsten. Man möchte es gern als Gegenstück zu seinem Ansorge sehen.

Der Landschafter Slevogt ist mit einem lichtfunkelnden Gartenbild, der Stillebenmaler mit einem farbenrauschenden Blumenstück vollgültig vertreten.

Man sieht nach diesem flüchtigen Überblick, was dieser Kunstfreund an Slevogt liebt und wie er ihn liebt. Was er bisher zusammenbrachte ist alles Zeugnis der Leidenschaft des Habenmüssens und Nichtanderskönnens. Fast rührend mutet es daneben dann an, wenn dieser nur aus Schönheit und Musik sammelnde Slevogtfreund plötzlich dann

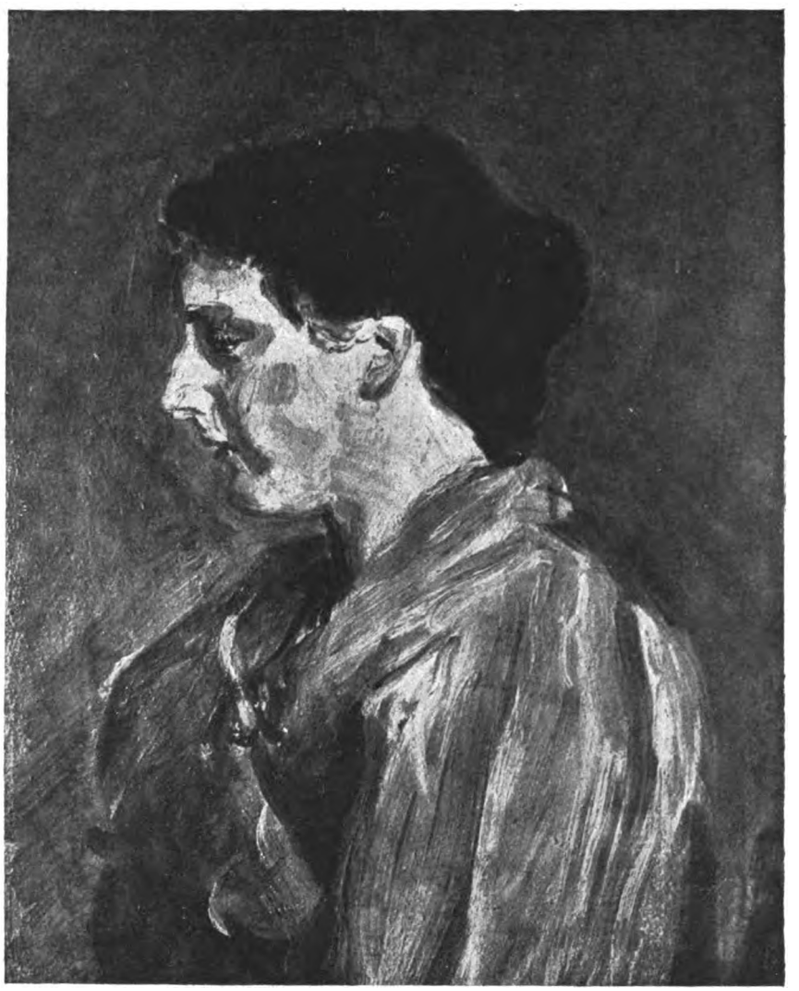
MAX SLEVOGT, ANNA PAWLOWA
FARBIGE ZEICHNUNG

Digitized by Google

von etwas wie historischer Verpflichtung gegenüber dem guten Geiste seines Hauses überfallen wird und Dinge erwirbt, die nur einen künftigen Biographen vielleicht einmal interessieren und die wenn man will, für Slevogts Werdegang aufschlussreich sind. Ein früher Studienkopf eines Mädchens könnte aus der Diezschule stammen, ein kleines Bildchen eines Konzerts, Alice Barbi im Münchener Odeon, könnte von Eugen Kirchner sein, wenn es nicht vorn ein paar locker gemalte Figuren enthielte, und eine Studie eines deutschen Malers auf Capri um 1890 entstanden, sieht aus, wie eine kunstgewerblich vergröberte Lenbachstudie. Wer den d'Andrade an der Rampe liebt, kann dergleichen nur als Reliquien ansehen und aufbewahren. Mit dem Lebendigen hat dies nichts zu thun. Und Slevogt ist ja einer der wenigen grossen deutschen Maler, dessen frühe Bilder nicht besser sind und nie für besser gegolten haben, als seine reifen Leistungen. So wird man sie auch in dieser durch Schönheit geschlossenen Sammlung nicht überschätzen wollen und sie neben den grossen Leistungen schnell übersehen.

MAX SLEVOGT, ANNA PAWLOWA
FARBIGE ZEICHNUNG

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, BILDNISSTUDIE

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, DIE SCHLANGE

ALFRED KUBIN

VON

KARL SCHEFFLER

Der Zeichner Alfred Kubin ist eine Grenznatur. Darum ist er eine für die Kritik ergiebige Erscheinung. Er giebt Anlass zu allgemeinen Betrachtungen, seine Gestalt zieht Probleme an, und es lockt seine Kunst, merkwürdige Seelenzustände zu enträtseln. Kubin lockt die Kritik durch seine Problematik. in Maler oder Zeichner, in dessen Werken alles restlos zur schönen Form wird, bietet der Kritik viel weniger Möglichkeiten. Man ist mit ihm — als Kunstrichter — eigentlich fertig, wenn man die Schönheit seiner Werke konstatiert hat. Der Mensch, der hinter einem raffaelitischen oder holbeinischen Kunstwerk steht, ist fast ungreifbar, und die klassische Schönheit der Werke kann auch nur von fern beschrieben werden. Überall ist das Dissonierende besser zu schildern als das Harmonische; die Hölle ist leichter anschaulich zu machen als der Himmel. Schriftsteller lassen sich hiervon nicht selten verführen; sie meinen, was sich interessant beschreiben lässt, sei von höherem Wert. Auf diesem Wege wird das Kunsturteil dann literarisch.

Die Produktion Kubins führt in diesen Gedankengang tiefer hinein.

Entscheidend für die treibende Kraft des Talents ist die Fähigkeit seines Trägers sich über das Dasein der Welt und über die Erscheinungen des Lebens zu verwundern. Was den Künstler

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, DER BESUCH

seelisch von andern Menschen unterscheidet, ist ein ihm auferlegter innerer Zwang sich immer wieder zu wundern; er ist „zum Erstaunen da". Dieses kindlich-weise Erstaunen macht es, dass der Künstler tiefer in die Natur hineinblickt als andere, dass er ihr naiver gegenübersteht und stärker von ihr gepackt wird. Seine ganze Anschauung wird gefärbt und geformt von dieser völlig zweckfreien Verwunderung.

Das ist das Primäre; es folgt daraus aber gleich ein Zweites. Zum Wesen des Talents gehört es weiter, dieses grosse Erstaunen in Formen übersetzen zu können, die ebensowohl ausdrucksvoll wie melodisch sind. Alles lebendig Schöne der Kunst ist nichts anderes als die in reine Form verwandelte Verwunderung des künstlerischen Menschen, der abwartend aber sprungbereit dasteht und die Erscheinung auf sich wirken lässt. Wobei es grundsätzlich nichts ausmacht, wie die Verwunderung psychologisch beschaffen ist. Die unendliche Natur kann gefühlsmässig in vielerlei Art erfasst werden; das Erstaunen kann einer Bestürzung gleichen, kann voller Schrecken sein, aber es kann auch das Jubelnde und Glückliche darin überwiegen. Die Kunstformen werden in diesem oder jenem Fall sehr verschieden geraten, aber sie werden immer notwendig und lebendig erscheinen, wenn es spontan geschaffene Ausdruckszeichen einer ursprünglichen Verwunderung sind. An der Formbildung haben ja viele Kräfte Anteil, von der Überlieferung und Stilkonvention bis zur Technik; letzten Endes weist aber das, was im Kunstwerk das Persönliche genannt wird, stets auf die Fähigkeit der Seele sich zu verwundern zurück; und das, was im Kunstwerk die Form genannt wird, weist hin auf die Fähigkeit, diese Verwunderung mit Hilfe sinnlich fassbarer Zeichen zu veranschaulichen.

Wer die Gabe hat, intuitiv den Wert von Kunstwerken zu erkennen, sieht oft mit einem Blick, ob der Künstler von einem grossen schöpferischen Erstaunen beseelt gewesen ist, und ob er die Kraft gehabt hat, sein seelisches Erlebnis in reine Form zu verwandeln, oder ob er sowohl Anschauung wie Formen aus zweiter Hand empfangen hat. Er sieht, wenn er die Kunst als Ganzes betrachtet, aber auch, dass die Kräfte, selbst in den echten Talenten, sehr verschieden gemischt sind, und dass die Zahl derer, bei denen beide Kräfte im schönen Gleichgewicht stehen, verhältnismässig klein ist. Und er sieht endlich, wenn er noch weiter geht, dass es Grenznaturen giebt, Künstler, auf der einen Seite, die ein ungewöhnliches formales Ingenium haben und mit einem recht kleinen Kapital von Verwunderung, so möchte man sagen, auskommen, und auf der andern Seite Künstler, die aus der Bestürzung über das Leben kaum herauskommen, die ständig bedrängt werden von der Unheimlichkeit der Lebensgeheimnisse, wie der „Heilige Antonius" von den Teufelsfratzen, und die doch nur unvollkommen veranlagt sind, ihre inneren Gesichte formal zulänglich zu gestalten.

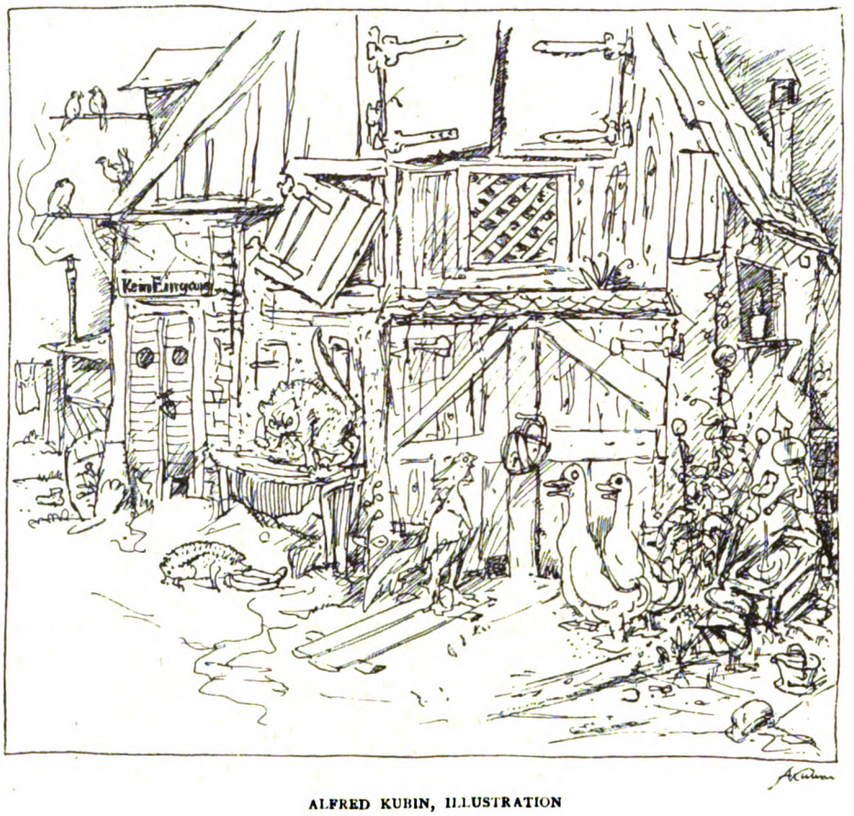
Zu diesen letzten gehört Alfred Kubin.

Mit anderen Worten kann man dasselbe ausdrücken, wenn man von zwei Arten der Phantasie in der Malerei spricht: von der Phantasie des sich Verwunderns und der des Gestaltens. Die erste Art von Phantasie ist vorwiegend dichterisch, sie ist sinnend und ersinnend, bewegt sich gern in Gleichnissen, fabuliert viel und neigt dem Gedankenleben zu. Sie hat es notwendig gemacht von den Grenzen der Malerei und der Poesie zu sprechen, und sie ist stets in Gefahr zur Phantastik abzuirren, wenn sie selbstherrlich wird. Die zweite Art von Phantasie ist recht eigentlich malerischer

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, DER NARR

Digitized by Google



ALFRED KUBIN, ILLUSTRATION

Natur, sie besteht in der Arbeit des Realisierens, sie ist formenbildend. Sie macht den optisch Erregten erst zum Maler; es ist jene Phantasie, die „in der Spitze des Werkzeugs sitzt". Der Künstler, in dessen Werk beide Arten von Phantasie im schönen Gleichgewicht stehen, schafft das Geniale; der, in dessen Arbeiten die realisierende Phantasie überwiegt, schafft Meisterwerke guter Malerei; der, dessen Werk unter der Herrschaft der sinnenden Phantasie steht, wird zum malenden Dichter. Im ersten Fall sehen wir dem grossen Künstler zu, im zweiten dem guten Maler, im dritten der merkwürdigen Persönlichkeit.

Alfred Kubin vertritt in extremer Weise den dritten Fall. Er ist ein Mensch, der geboren zu sein scheint, sich über Welt und Leben im Tiefsten zu verwundern, der sein Erstaunen aber nur bedingt realisieren kann. Er gehört zu jenen, die Jean Paul einmal schön die „Stummen des Himmels" genannt hat, zu denen, die, wenn sie ihr Erstaunen, ihre Bestürzung, ihren immer neue Assoziationen gebärenden Schrecken über das Leben zum Ausdruck bringen wollen, „mit gebrochenen, verworrenen Sprachorganen sich quälen", in deren Stammeln aber etwas Ergreifendes ist. Eine Grenznatur, viel zu sehr Zeichner, Schwarzweissnatur, um Maler sein zu können, und zu sehr Dichter, um ein reiner Zeichner zu sein. Als Dichter — in seinem Roman „Die andere Seite" — dann aber auch wieder nur halb an seinem Platz. Er hat es verstanden und versteht es noch, in der neueren Kunst eine einsame Stellung einzunehmen, abseits sowohl vom Impressionismus wie vom Expressionismus. Wer vom Stilistischen aus denkt, oder nur von der Form aus, kann mit ihm nichts beginnen. Man muss seine Kunst ganz vom Menschlichen aus denken, man muss sie psychologisch werten und vorwiegend poetisch geniessen. Ein schwerer Melancholiker mit sorgenvoll zusammengezogener Stirn schaut an. Kubin hat keinen Humor, er kann nicht lachen, obwohl er eben jene Gegensätze immer wahrnimmt, die zum Gelächter reizen. Das Leben stellt sich ihm dar als ein Wüten dämonischer Mächte, als eine dunkle Region, in der das Grauen wohnt und die Drohung. Sein Geist ist so geartet, dass ihm alles skurril erscheint und teuflisch. Was Millionen jetzt der Weltkrieg erst zum Bewusstsein gebracht hat, das wusste Kubin schon als Jüngling: dass das Leben ein gefrässiges Ungeheuer ist, welches seine eigenen Geschöpfe grausam zermalmt. Es wird erzählt, Kubin sei Schopenhauerverehrer. Das ist sehr glaublich, da das einzige, immer neu variierte Thema seiner Zeichnungen das furchtbare Leiden der Kreatur ist und ihr sich Aufbäumen gegen eine Vernichtung, die rings von Riesen und Zwergen droht, von Ungetümen und Bazillen, vom Schicksal und vom Zufall, von der blinden Notwendigkeit und der

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, ILLUSTRATION ZU POES „DER VERLORENE ATEM“

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, ILLUSTRATION ZU POES „ELEONORA"

bewussten Grausamkeit gepeinigter und darum wieder peinigender Geschöpfe.

Aus dem Buch, das Hermann Esswein dem Künstler gewidmet hat,* erfährt man einiges aus Kubins Leben. Man liest, dass der 1877 in Böhmen, als Sohn einer begabten, kranken Mutter (der Vater war Offizier) Geborene nach einer schwierigen Schulzeit, in der Wedekindstimmung ist, nach einigen peinvollen Lehrjahren in einem photographischen Atelier und nach ersten künstlerischen Versuchen in der Salzburger Kunstgewerbeschule, am Grabe der Mutter einen Selbstmordversuch gemacht hat, dass er als Soldat sodann einen schweren Nervenzusammenbruch erlebt und in München lange das Bohèmeleben eines Ratlosen geführt hat, bevor er sich zeichnend von den ihn bedrängenden Vorstellungen zu befreien beginnen konnte. Die ganze Jugend scheint dem Einfluss krankhafter Zwangsvorstellungen unterworfen, sie scheint immer dicht vor Katastrophen zu stehen, solange das Ventil der künstlerischen Produktion noch fehlte. Zeichnen hat Kubin vor allem in der Klasse von Schmitt-Reutte in München dann gelernt. Doch hat er daneben mittelbar noch viele Lehrer gehabt. Denn dieses ist das für die Beurteilung Kubins Entscheidende: da sein formendes Vermögen bei weitem nicht seiner Vorstellungskraft entspricht, da es in Wahrheit nicht sehr stark ist, so musste er notwendig, um sich zeichnend nur aussprechen zu können, Eklektizist werden. Er musste die Elemente seiner Form von vielen Seiten nehmen. Nicht so wie Delacroix es that, als er Rubens verarbeitete und sich zugleich von Raffael und Rembrandt beeinflussen liess; Kubin stellt die gewonnenen Teile vielmehr ziemlich unverbunden nebeneinander. Verbunden hat er, was er von Klinger und Beardsley, Goya und Rops, Rembrandt und Redon, Bruegel, Hieronymus Bosch und anderen nahm nur mit Hilfe der Stimmung. Das heisst, mit Hilfe einer Methode, neun Zehntel der Natur zu ignorieren, um das letzte Zehntel desto stärker zu betonen, mit Hilfe einer Methode, eklektisch gewonnene Formen sensationell zusammenzudenken. Die Folge ist, dass die Blätter Kubins, auf den zumeist wirken, den das Menschliche, das anklagende Lebensgefühl darin ergreift, dass aber ziemlich kalt bleibt, wer hiervon nicht berührt wird. Von der Form geht unmittelbar ein starkes Leben nicht aus; die Wirkung ist vor allem abhängig vom Stoff, vom Sujet, vom Einfall, vom Gedanken und von einem Erzittern der Seele, das gewissermassen zwischen den Formen wahrgenommen wird, wie man in einem Schriftstück von einem Sinn zwischen den Zeilen spricht. Es ist bezeichnend, dass Kubin bei seinem ersten Auftreten am stärksten auf die literarisch

* Im Verlag Georg Müller.

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, DAS HUNGERGESPENST

Interessierten, auf die Dichterischen wirkte. Um so mehr als er sich gleich sehr stark äusserte. In der Mappe, die 1903 bei Hans von Weber erschien, und die so bekannt ist, dass Proben daraus hier nicht abgebildet worden sind, gab er, wie mit einem vollen Guss, die aufgespeicherten Phantasien einer ganzen Jugend. In gewisser Weise sind diese Blätter der ersten Periode, die etwa bis 1905 anzunehmen ist, nicht wieder erreicht worden, obwohl die Form später selbständiger und reifer geworden ist. Denn es wird in ihnen ein innerer Zwang sichtbar. Kubin musste zeichnen, und er musste so zeichnen wie er

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, ILLUSTRATION ZU POE

es gethan hat. Die Begabung erscheint in diesen Arbeiten schicksalhaft, in all ihrer Bedingtheit.

Nach dem Jahre 1905 hat sich die Darstellungsweise in einer merkwürdigen Weise langsam verändert. Kubin war endlich zu einer gewissen Ruhe, ja zu einem gewissen Glück gekommen. Er hatte sich verheiratet und stand vor der Frage, wie er seine Zukunft einrichten sollte — äusserlich, aber mehr noch innerlich. Ein solches Talent, eine solche Grenznatur hat nun aber eigentlich keine Zukunft über eine bestimmte künstlerische Äusserung hinaus. Man denke, zum Beispiel, an Beardsley. Er sagte als Zeichner, was er zu sagen hatte und — starb. Das war konsequent, möchte man sagen. Oder man denke an das menschliche Schicksal Verlaines, Poes und ähnlicher Begabungen. Sie alle waren nicht imstande als Künstler auch Bürger zu werden, sie durften es nicht werden. Das klingt grausam, vielleicht roh. Kubin selbst sagt uns ja aber in allen seinen Blättern, dass das Leben grausam und roh ist. Dem Zeichner des Grotesken ergeht es nicht anders als dem begabten

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, ILLUSTRATION ZU POES „DAS OVALE PORTRÄT"

Karikaturisten. Auch dieser sollte nur zeichnen, wenn und solange der Geist ihn treibt. Macht er seine Kunst zu etwas Berufsmässigem, so drohen seinem Künstlertum gleich Gefahren, die kaum zu vermeiden sind. Wer zeichnend Bekenntnisse giebt, muss immer etwas zu bekennen haben, wer seine Kunst ganz auf das Persönliche stellt, darf nur sprechen, wenn er Persönliches zu sagen hat. Kubin hatte um 1905 den ersten Vorrat innerer Bilder ziemlich ausgegeben. Bis dahin hatte er unter einem Zwang gestanden, sein Wollen war ein Müssen gewesen. Jetzt wollte er bewusst sein Zeichnen zum Beruf machen. Dazu war es nötig, mit dem Kapital Haus zu halten und die seelischen Erschütterungen zu disziplinieren, trotzdem gerade im Undisziplinierbaren ihre fortreissende Kraft bisher bestanden hatte. Er durfte nicht mehr verschwendend seine Vorstellungen geben, sondern musste sie klug einteilen. Das seinem Wesen nach Genialische sollte nun bürgerlich geordnet werden. Nach einer kurzen Periode von Versuchen mit Wasserfarben zu malen, biologische Seltsamkeiten in ein

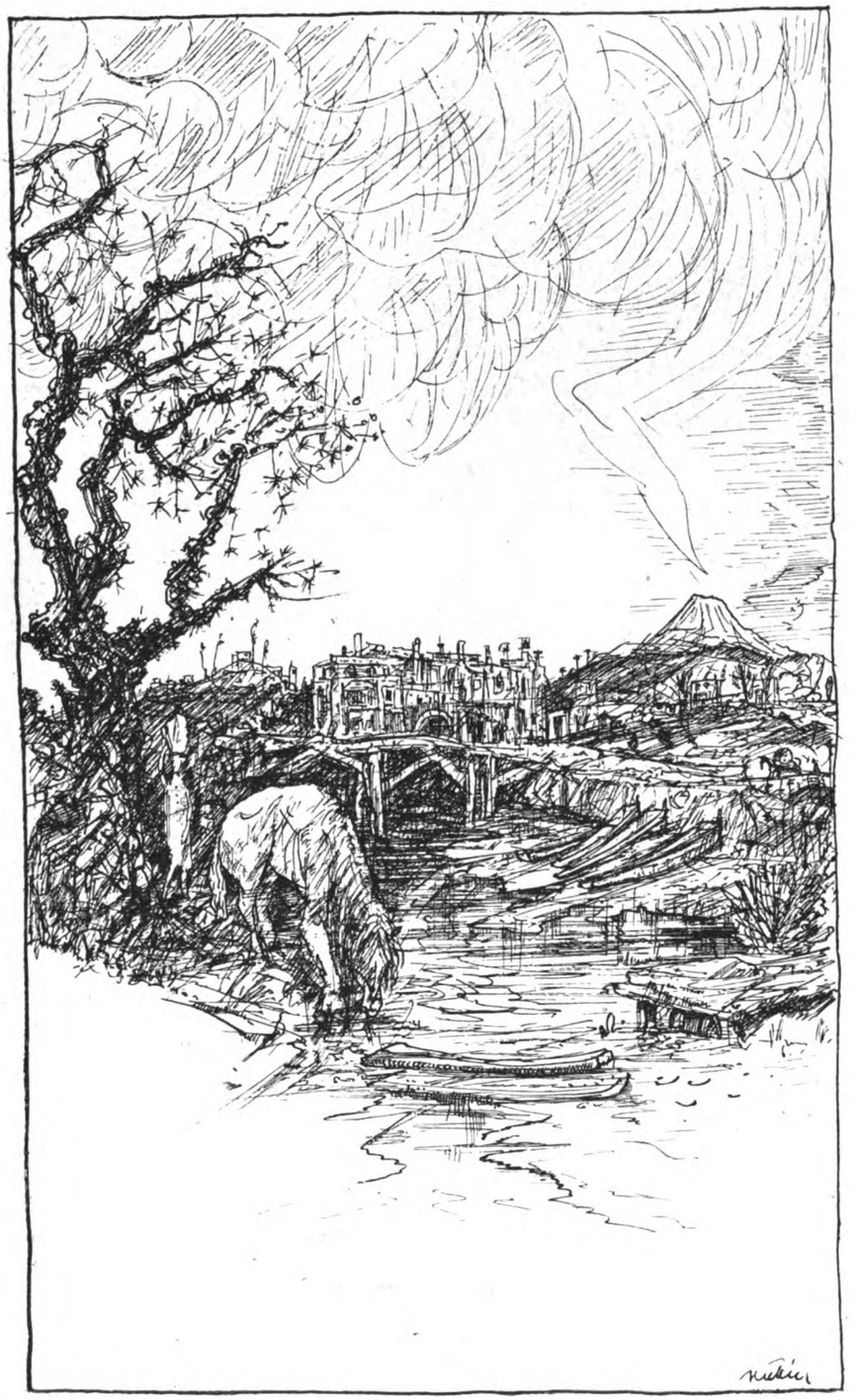
Digitized by Google

ALFRED KUBIN, TIGER

Rembrandtlicht zu stellen und ins geheimnisvoll Gleichnishafte zu erheben, geriet Kubin darum wie von selbst ins Illustrieren. Er stellte seine Erfindungsgabe, deren Mutter doch die Willkür ist, in den Dienst literarischer Texte.

Dieser Entschluss musste notwendig den Zeichenstil Kubins von Grund auf verändern. Die grossen, fertigen Blätter mussten kleineren Formaten weichen, an Stelle der bildmässigen Ausführlichkeit musste eine mehr andeutende Technik treten, die „Stimmung" musste auf anderem Wege gesucht werden. Streng genommen hat Kubin seine künstlerische Selbsterziehung jetzt erst begonnen, und er wird damit nicht wenig Mühe gehabt haben. Der alte Eklektizismus konnte ihm nun nicht mehr allein nützen, darum zeigte sich in diesem Augenblick eigentlich erst, wie schwer es Kubin wird zu einer eigenen Form für seine höchst persönlichen Vorstellungen zu kommen. Zur Stütze ist ihm in dieser schwierigen Lage, und je länger desto mehr, Slevogt geworden. Nicht dass er ihn nachahmte, aber er geht fortan in vielem doch den Weg des Illustrators Slevogt, er lernt von diesem mit der Feder in losen Andeutungen das Wesentliche einer halb realen, halb dichterischen Vorstellung umschreiben. Was seinen neuen, illustrativen Zeichenstil von dem Slevogts aber unterscheidet, ist vor allem dieses: dass Kubin, bewusst auf die feine Pflege des Formalen, auf die bravourösen Vortragseigenschaften, die Slevogts Illustrationen auszeichnen, verzichtet. Er sucht nicht die Wirkung durch sinnliche Reize, sondern nur durch die Andeutung von Stimmungen. Wo ihm dieses gelungen ist, haben seine Illustrationen nicht selten eine unheimliche Ausdruckskraft; wo es ihm nicht gelingt — und es gelingt in vielen Fällen nur ungefähr —, da droht auch eine Leere, ohne handschriftlich-technischen Reiz, da verfällt der doch so sehr „originelle" Zeichner dem Hergebrachten. Dieses Schwanken zwischen Gelingen und Misslingen tritt um so mehr hervor, als Kubin auch sonst kein Illustrator von strenger Selbstdisziplin ist. Von Menzels sorgfältiger Hingabe, von dessen Pflichtgefühl ist er weit entfernt. Nicht nur, dass er sich typographisch um das Buch nicht kümmert — das thut Slevogt auch nicht —, sondern

Digitized by Google



ALFRED KUBIN, SPANISCHE LANDSCHAFT

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, ILLUSTRATION ZU POES „BERENICE"

er folgt nicht einmal aufmerksam dem Text, er verteilt die Illustrationen nicht einmal gleichmässig. Es kommen Seiten, wo sich die Zeichnungen drängen, und dann folgen viele Seiten, die den Zeichner nicht haben anregen können. Kubin hat sich zum Illustrieren gezwungen, aber er ist noch immer zu sehr selbstherrlicher Stimmungsmensch, um die freiwillig übernommene Dienerrolle ausfüllen zu können. Mit dem Buch schaltet er sehr willkürlich. Auch insofern, als er das Vollbild bevorzugt, das illustrativ überhaupt problematisch ist. Doch verhindert dieses alles nicht, dass er zu unsern merkwürdigsten und besten Illustratoren gehört. Immer trifft man so im Blättern auf Zeichnungen, die für vieles nur halb Gelungene, Hergebrachte oder nicht genug Gepflegte entschädigen, weil darin mit merkwürdiger Gewalt eine innere Vorstellung Gestalt gewonnen hat, weil darin etwas Traumhaftes in einer neuen Weise verwirklicht erscheint.

Bevorzugt werden Bücher, die den Neigungen Kubins zum Phantastischen weit entgegenkommen. Er hat viele Schriften von Poe illustriert, phantastische Erzählungen von Friedrich Otto, die „Aurelia" des Gérard de Nerval, das Buch des Propheten Daniel, den eigenen Roman „Die andere Seite",* und manches andere noch. Die Illustrationen werden, das ist bezeichnend, um so eindrucksvoller, je selbständiger darin der Zeichner auftritt, das heisst eigentlich, je weniger sie Illustrationen sind. Beweis dafür ist „Der Prophet Daniel", eine Folge

* Alles bei Georg Müller, München.

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, ILLUSTRATION ZU POES „DER VERLORENE ATEM"

von zwölf grossen, ganzseitigen Zeichnungen zu dem Text der Bibel, und mehr noch die Mappe „Totentanz",* die überhaupt keinen Text enthält. In allen diesen Büchern ist Kubins Illustrieren in keiner Weise ein arabeskenhaftes Verschönern, es ist nicht ein künstlerisches Spiel, sondern es ist mehr das Forschen und Ergründen eines Menschen, der unausgesetzt mit sich selbst beschäftigt ist und dem es schwer wird — dem es eben darum Zwang ist — sein Subjektives zu objektivieren. Wie er selbst über seine Art zu arbeiten denkt, das hat er recht treffend in einem Brief zum Ausdruck gebracht, womit er eine Sendung von Zeichnungen begleitete. Über seine Methode zu zeichnen schreibt er: „Sobald ich gewisse Reize an Vortrag und Lineamenten klargestellt, habe ich meistens Trieb und Schaffensfreude am einzelnen Blatt erschöpft. Früher hastete ich, fast schon ein Maniak, dann von Nummer zu Nummer ....." „Seit vier Jahren etwa ist nun mein Hauptmittel der Forschung die Wiederholung und Variation. An äusserer brillierender Wirkung liegt mir garnichts. Ich bin vom Gedanken der Belanglosigkeit einer derartigen so imprägniert, dass ich mich völlig an die spröde, magere und unansehnliche Technik der farblosen Federzeichnung ergab und die künstlerische Vertiefung, welche die andern, schönen, graphischen Techniken so vollauf bieten, wie auch die leichtere Publikation und materielle Auswertung nie als Lockung empfand . . ." „Wo ich lithographiere, bleibe ich auch in diesem Sinne primitiv und benutze weder Kreide noch Pinsel oder Schaber."

Man sieht, es ist System, ist Kubins Art zu

* Bei Bruno Cassirer, Berlin.

Digitized by Google

ALFRED KUBIN, ABRÜSTUNG

arbeiten. Er interessiert sich, um es paradox zu sagen, noch heute mehr für das Geistige als für das Künstlerische. Er ist so erfüllt vom Phänomen des Lebens, dass er für das künstlerische Gestaltungsproblem nur wenig Interesse behält. Er ist zufrieden, wenn das Gefühlserlebnis im Grundzug nur zum Ausdruck kommt. Aber hier eben steckt die Problematik. Kubin irrt doch wohl, wenn er weiter schreibt: „Da mir die Zähmung meiner überschwänglichen Phantastik allmählich gelang, so wurde mein Talent mir auch nicht zum Schicksal, sondern umgekehrt, ich bin das Schicksal meines Talents.“ Was Kubin Zähmung seiner Phantastik nennt, ist im gewissen Sinne ein Kompromiss des Illustrators. Er müsste die Aufgaben künstlerisch viel weiter treiben, wenn die Form dieselbe Qualität haben soll wie der Einfall. Vielleicht ist es eben die Bestimmung solcher Begabungen, solcher Grenznaturen, dass ihnen ihr Talent „zum Schicksal wird“, dass sie nie dazu gelangen „das Schicksal ihres Talents“ zu werden; vielleicht gehört es zum Wesen solcher Künstlernaturen, dass sie fortgesetzt vergewaltigt werden von den eigenen dunkeln Instinkten; vielleicht ist die Problematik ihre Kraft. Sie müssen und sollen vielleicht mehr Instrument sein als Spieler. Kubin ruft in eben jenem, mit einer gequälten, unklaren und doch energischen Handschrift geschriebenen Brief aus: „O Pein des Reflektierens!“ Und er gesteht, dass „nach gelegentlichen Tatmutsanwandlungen angesichts unbestreitbaren Reichtums, sich der andere Pol resignierter oder gar wegwerfender Haltung

Digitized by Google

zeitlich dominierend aufdrängt". Er ist einer der ehrlichsten Menschen und Künstler in dieser Zeit der Kunstscharlatanerie. Er kennt seine Grenzen, er kennt sich selbst und will nichts anderes scheinen. Er ist nicht problematisch, weil Wollen und Können nicht im Einklang stehen, er ist es vielmehr von Natur, der Anlage nach. Er irrt an den Grenzen der Künste, einmal zeichnend, dann wieder dichtend umher, er ist zwiespältig, weil er brünstig das Ganze der Welt umfassen möchte. Er fesselt nicht immer als Künstler, aber er fesselt stets als Persönlichkeit. Und es werden seine Zeichnungen in unsern Kunstkabinetten fortleben, wenn blendendere Arbeiten längst vergessen sind, weil er vom Geist dieser Zeit wirklich ein Stück erlebt hat, weil er bereit ist, dieses Erlebnis mit seiner Lebenskraft zu bezahlen, weil in seiner stammelnden Ausdrucksweise ein Ton getroffen ist, der ihm allein gehört.

ALFRED KUBIN, MORGENRITT

Digitized by Google

ZWEI GRIECHISCHE UND EIN CHINESISCHER BECHER. ABBILDUNG 11—13

ZWECKFORM, WERKFORM, KUNSTFORM

EINE STUDIE ZUR ANTIKEN KERAMIK

VON

HEINRICH BULLE

II

(Schluss)

Ein anderes Problem: das Trinkgefäss. Primitive Ideen können lange lebendig bleiben. Die Becher Abbildung 11—13 sind eine Urform der schöpfenden Höhlung, nicht viel mehr als der Begriff der hohlen Hand, in die sie beim Trinken sich noch einschmiegen, nur in der Oberfläche durch Kunst veredelt. Bei 12, einem sogenannten „megarischen" Becher mit schwärzlicher Glasur, ist der Körper mit Reliefschmuck nach Art getriebener Metallschalen überzogen, die Standfläche wird durch eine Rosette ausstrahlender Blätter mehr für die greifende Hand rauh gemacht als für den Stand zugerichtet. Die hellen Stücke 11 und 13 sind töpfermässig verziert mit Warzen und Buckeln. Das Hamburger Museum bereitet hier dem Kenner eine kleine Überraschung und Probe seines Scharfblicks. Zwischen sieben oder acht solcher griechischen Gefässe steht — ein chinesisches, ein Grabfund ältester Zeit, ganz übereinstimmend in der Hauptform, auch mit der typischen Blattrosette der megarischen Becher versehen, dazu in der matten silbern schimmernden grünlichen Glasur manchen hellenistischen Versuchen dieser Art durchaus verwandt. Ohne von dem Fremdling zu wissen erkennt man ihn schwerlich, und aufmerksam gemacht findet ihn nur der Instinkt heraus, nicht aus Einzelheiten, sondern am ehesten an dem unbestimmt anderen Formgefühl der Rosettenblätter. Es ist unser Gefäss 11. Erst nachträglich ergiebt sich auch ein technischer Beweis: das chinesische Gefäss hat eine senkrechte Nat, ist also aus zwei Halbformen gewonnen, während die griechischen stets aus einer einzigen Formschüssel kommen. (Der griechische Napf 13 steht technisch abseits der Klasse, da er scheibengedreht und dann mit Buckeln besetzt ist.) Der Fall des chinesischen Bechers aber ist lehrreich für die Macht selbst so einfacher griechischer Formen, die schon in der Zeit des Hellenismus mitsamt der „Traubenranke", die auf den chinesischen sogenannten „Traubenspiegeln" erscheint, sowie dem Pegasus und anderen Fabelwesen bis in den äussersten Osten gewandert sind, im Austausch gegen die gestickten Seidengewänder der Serer, an denen freilich die Griechen nicht die Muster, sondern nur den kostbaren Stoff zu schätzen wussten, den sie zu neuer Verwendung auflösten.

Digitized by Google

Der Gegenfüssler praktischer Einfachheit, hier wiederum höchste Wandlung des Nutzgeräts in Kunst, ist die attische Kylix in der Zeit von etwa 530 bis 450 vor Chr. Namentlich gegen die Zeit der Perserkriege hin hat auf dieser Form der Trinkschale ein Geschlecht hochbegabter Zeichner, das mit Stolz seine Namen beisetzt, uns einen unschätzbaren Auszug aus der Entwicklung der Zeichenkunst hinterlassen, da wo sie sich aus dem Silhouettenstil aller älteren Zeit zum ersten Male in der Weltgeschichte der Kunst zur naturgerechten Linienperspektive der Körper emporringt. Doch hier geht uns bloss die Form an. Ein Gefäss wie Abbildung 14 ist nur zu verstehen aus der Kultur des Symposions, das, wie es später die Kunstform des philosophischen Gesprächs wird, damals ein Brennpunkt staatlichen und heldischen Fühlens war. Immer sangen beim Trinkgelag die vornehmen jungen Athener das Lied von der Befreiung Athens, wie Harmodios und Aristogeiton, „das Schwert unter der Myrthe", beim Festzug den Tyrannen erschlugen. Immer sind Herakles und die alten Helden und das eigene männliche Kraftleben in Krieg und Palästra neben der dionysischen Lust die Lieblingsthemen, die man im Bilde sehen will. Die Schale selbst aber, ganz lebendig erst wenn wir die gefüllte in der Hand halten, ist von höchster Verfeinerung jeglicher Sinnesempfindung. Der Wein breitet sich in dem niedrigen Rund zu betäubendem Dufte aus, das thonfarbig rotgelbe Bild des Innengrundes scheint unter dem glänzenden Widerschein der leichtbeweglichen Fläche von innerem Leben zu erzittern. Nicht mit der Kälte des harten Glases, sondern warm und weich wie ein Kuss berührt der Thonrand die Lippe. Und wenn man sich zuerst fürchtet, der breite fliessende Spiegel möchte zu heftig auf den Trinkenden einströmen — es giebt Schalen mit über 40, ja bis zu 45 cm Durchmesser — so wird man sogleich der höchsten Weisheit der Form inne: die senkrechte Steigung nebst der wagrechten Schwingung des Rundes leiten den Strom genau zu der Breite zusammen, die der trinkende Mund erfordert. Freilich verbietet die Handhabung alles wilde Wesen; sie fordert auch in der Lust die edle Beherrschtheit der Seele und des Körpers, sei es dass zum Herbeitragen der Fuss von unten mit der flachen Hand auf ausgestrecktem Arme gehalten wird, wie es die Vasenbilder oft darstellen, sei es dass beim Trinken der Stengel mit voller Hand umfasst oder noch besser beide Henkel mit beiden Händen ergriffen werden; auf einem köstlichen Vasenbildchen verschwindet dabei der Lockenkopf eines Knaben zur Hälfte in dem gewaltigen Rund. Wieder ist hier aus dem geistig-körperlichen Organgefühl der Griechen eine Form geboren, in langer unermüdlicher Arbeit deren Stufen wir kennen, die eine geschlossene Welt absoluten Linienwohllauts ist. Die flachansteigende Fussscheibe nimmt den abwärts strebenden Ansatz des Stengels auf ihren Rücken.

ATTISCHE ROTFIGURIGE TRINKSCHALE (KYLIX) DER BLÜTEZEIT, UM 480 VOR CHR. ABBILDUNG 14

Digitized by Google

ATTISCHE DECKELKANNE GEOMETRISCHEN STILS. ABBILDUNG 15

Dieser steigt leicht sich verdickend empor, um unvermerkt in die breite Linie der Schale überzufliessen, die ihrerseits erst mählich, dann rascher gewölbt in wunderbarer Schwingung den Begriff weitfassenden Zusammenschliessens verkörpert. Die Henkel aber, am Übergang zur Steile weit ausladend, zeichnen die Hauptschwingung mit anderem Sinn und Zweck noch einmal in dickerer Masse, als die kräftig bereiten Helfer für die schwebende Wölbung, die durch den Fuss über alles Gemeinen emporgetragen wird. Ein Gerät zum täglichen Gebrauch — aber eine Welt in sich befriedeten Seins.

*

Form und Schmuck in ihrem Verhältnis: auch diese Perspektive wird im Griechischen getragen von einer immanenten Notwendigkeit. Dass beide im Grunde eins sind, dass also der Schmuck nur eine Folgerung der Form sein kann, ist dem tektonisch, d. i. aufbauend empfindenden Griechen von Anbeginn selbstverständlich, mit Ausnahme einiger späten Entwicklungen, die ins Spielende umschlagen. Im älteren Stil stellt das Schmuckgerüst einfach den Körper des Gefässes noch einmal dar und man behält die Gesamtform wie einen Gitterkäfig in der Hand, wenn man den haltenden Thongrund fortdenkt.

Der „geometrische" Stil des achten Jahrhunderts v. Chr. (Abbildung 15), noch etwas bäuerlich ungeschickt in der Proportionierung der Gesamtform, hat doch schon ein sehr feines Gefühl für die Rhythmisierung der noch überreichlich aufeinanderfolgenden Zonen: am Bauche als der stärksten Wölbung ein kräftig schnürender Mäandergurt, im Gegensatz auf der Schulter die lockerste Gliederung mit weidenden Stuten und saugenden Füllen, am Hals — da hinten durch den Henkel die Senkrechte angeschlagen wird — vorne das Schliessornament eines hochgestelzten Mäanderstücks, im übrigen ein stetiger Wechsel in der Wertigkeit der kleineren Zonen, endlich aller Inhalt bestritten mit dem sauber-klaren Motivenschatz jener verstandesmässigen Zeichenvorschule, als welche der geometrische Stil sich offenbart: Dreieck, Raute, Mäander usw. sind mit dem Lineal herstellbar und manchmal so hergestellt, wie der Kreis stets mit dem Zirkel; dazu Pferde, Vögel, Menschen auf das Einfachste ihres Liniengerüsts gebracht. Es sind die Strebungen eines Kindes, dem es, wie mit der Folgerichtigkeit der Tektonik, so auch in der Zeichnung bitter ernst ist um die sachliche Richtigkeit und Genauigkeit. Alles freie Schweifen der Linie bleibt verpönt.

Diese etwas trockene Solidität ward allmählich befruchtet durch die orientalische Ornamentik, von der wir schon sprachen. Die Stufe des siebenten Jahrhunderts vertritt die „rhodische" Kanne Abbildung 16, hier in handwerksmässiger Routine. Die schreitenden Damhirsche und Steinböcke sind noch nach alter Weise umlaufend gereiht, das Feld mit vielerlei Streuornament von rundlicher

Digitized by Google

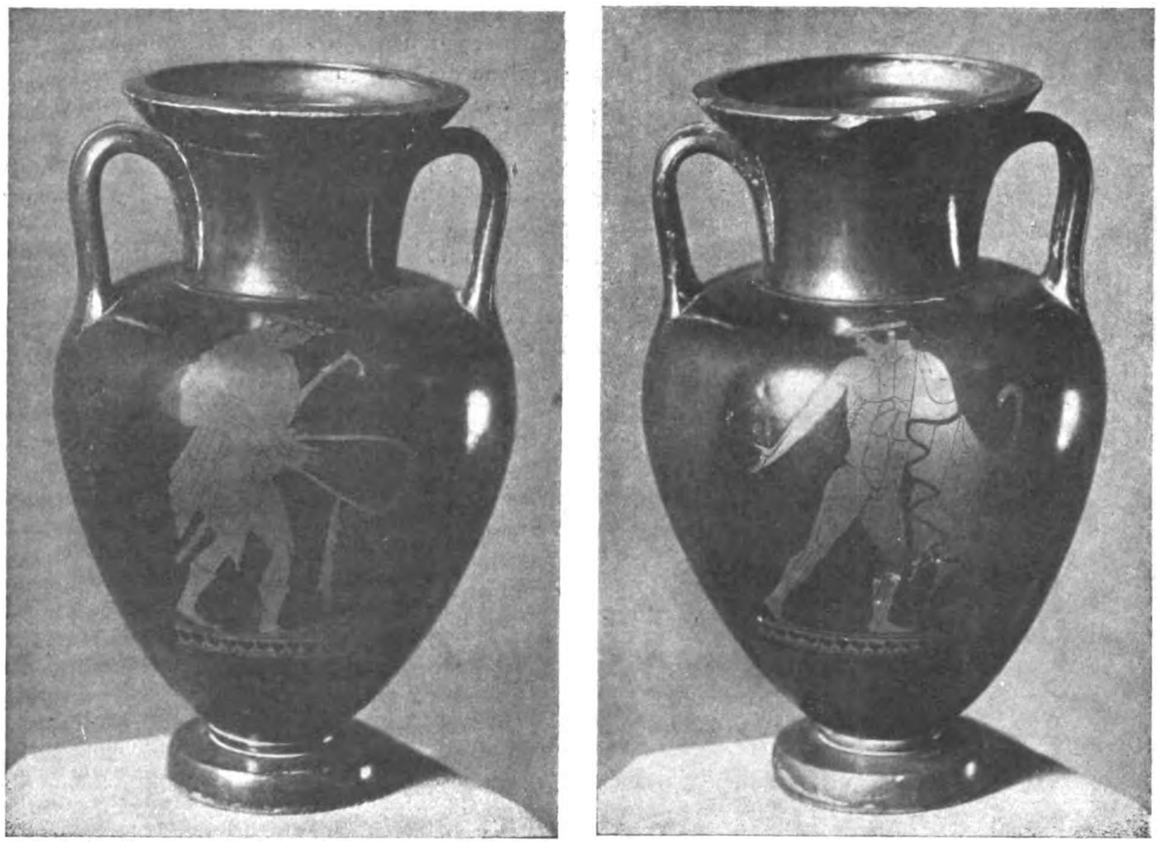
„RHODISCHE" KANNE DES 7. JAHRH. VOR CHR. ABBILDUNG 16

Faktur bedeckt, am Hals das orientalische Flechtband, am Fuss aber ein Schmuckwerk der Zukunft, der Strahlenkorb, der wie eine vielfingerige Hand das Sitzende zusammenfasst. Er wird im „schwarzfigurigen" attischen Stil des sechsten Jahrhunderts an dieser Stelle obligat. Mehr und mehr aber schiebt sich jetzt das Bild von Mensch und Tier, die Erzählung von den Göttern, Helden und Mythen in das dekorative System ein, um allmählich fast alles andere Interesse aufzusaugen.

Aber auch wenn im reifen „rotfigurigen" Stil des fünften Jahrhunderts die freibewegte Gestalt zeitweilig jegliche andere Schmuckform völlig verdrängt, waltet verborgen stets das Grundgefühl der Tektonik. Die Figuren der etwa 480 v. Chr. anzusetzenden Amphora 17 — zwei Zecher auf dem Heimweg, der mit der Lyra und den weichen Stiefeln schon von etwas unsicherem Schritt, der andere ihn freundlich nach sich lockend — sie wandeln um das Rund der Vase wie die ideelle Verbildlichung der Wandung, die sie durch eine räumlich-körperliche Vorstellung zu einer neuen Einheit zusammenfassen. Man mag sich ins einzelne überlegen, wie bei dem Trunkenen die weisenden Linien von Knotenstock und Leier ausstrahlend die Bewegung um das Rund herumführen und wie der andere Zecher, in einer gedoppelten Dreiecksform sich ausbreitend, mit dem Rücken gewissermassen die Wandung stützt. Das unterbrochene Ornamentband, auf dem sie stehen, ergänzt sich von selbst zur Umschliessung; in manchen ähnlichen Fällen vertraut sich der Künstler die Bodenlinien gänzlich wegzulassen. Aber auch im vertikalen Sinne sind die Figuren haltende Spannung. Ihre Hauptachsen liegen in der Mitte derjenigen Hälftenteilung, die durch die verlängerte Kraftlinie der Henkel entsteht, so dass die Gestalten eine mittlere Viertelsteilung hinzufügen. Und die Spannung dehnt sich auch ins Wagrechte hinüber, indem die Köpfe auf den scharfen Knick der Schulter aufgreifen, eine höchst unbequeme Stelle für die zeichnende Hand und die Verzweiflung des Photographen, wenn er dem Leben dieser Dinge gerecht werden will. Man rücke einmal in der Vorstellung die Gestalten herab oder verkleinere sie, so wird man der tektonischen Funktion dieses Zuges inne. Er hat noch eine weitere Bedeutung, erst verständlich, wenn man statt des Schaustücks im Glasschrank das zur Bewegung geschaffene in der Hand wendet und dreht. Dann verkündet es sofort, wie es gestellt sein will: niedrig, entweder auf den Boden oder auf den kleinen Speisetisch, da die Griechen keine hohen Möbel und Prunkbüffets im Speisezimmer kannten. So nun fällt der Blick schräg von oben auf die Kopfzone und umfasst zugleich in reizvoller Verkürzung die Gestalten und die ganze Gefässform.

Der Becher 18, aus dem unteritalischen Fortleben des attischen rotfigurigen Stils während des vierten und dritten Jahrhunderts stammend, hat nicht mehr die vornehm-starke Haltung des vorigen Stücks, weder töpferisch in Umriss und Qualität der Wandung, noch in der locker gewordenen Zeichnung. Leichtsinnig kräuseln und winden sich zerspellte Palmetten- und Rankenmotive unter dem Henkelraum, immer doch mit dem eingeborenen Gefühl für tektonische Rhythmik. Und die geistvoll skizzierte Tamburintänzerin mit dem wirbelnden Gewand und kühner Verschraubung der Glieder ist in der schlanken Schräge ihrer Gestalt wieder die zur Anschauung gewordene Kraftdiagonale, ein Spannungsausdruck der kubischen Form. Das mathematische Erbe des geometrischen Stils haben die Griechen und ihre italischen Fortsetzer auch

Digitized by Google



ATTISCHE AMPHORA STRENG ROTFIGURIGEN STILS, UM 480 VOR CHR. ABBILDUNG 17

im Niedergang der Gefässmalerei nie verloren. Nur dass — wie man denn in jeder reifen Kunst die Kunst nicht merkt — längst die Mathematik zu Leben, die Konstruktion zum Organismus geworden ist. Das eben ist die grösste Lehre, die die Schöpfer der drei Säulenordnungen, welche noch heut die abendländische Welt beherrschen, auch in den geringsten ihrer Schöpfungen immer von neuem verkünden.

*

Ist das gemalte Bild ideelle Verstärkung der Gefässwand, so kann es als Relief zugleich eine materielle sein. Zuerst gegen Ende des fünften Jahrhunderts versuchen die Attiker, einzelne Hauptsachen des Bildes durch Auftragen einer dünnen Thonschicht herauszuheben. Wenn dies anfangs mehr zur malerischen Verstärkung einzelner Gestalten gedacht scheint, so entwickelt sich daraus eine nicht allzu häufig vorkommende Gattung von Vasen mit lauter aufgesetzten Reliefiguren, die man bald praktisch aus einzelnen Negativformen zu gewinnen lernt. Mit der in dieser Technik liegenden Verführung zum Mechanischen und bei dem Schwinden der Erzählerlust schrumpft das Bildwerk allmählich zu einzelnen aufgesetzten Akzenten, bis ein neuer technischer Gedanke in der hellenistischen Zeit zu einer ins breiteste wachsenden Entwicklung führt: das Reliefwerk wird in die Wandung einer Formschüssel entweder negativ einmodelliert oder bald auch mit positiven Matrizen eingepresst, so dass nun Ausformungen in unbegrenzter Zahl zu gewinnen sind; doch ist das Verfahren natürlich auf solche schüssel- und becherartige Formen beschränkt, die sich durch das Schwinden des trocknenden Thons aus der Mutterschüssel lösen lassen. Die „megarischen" Becher der hellenistischen Zeit (Abbildung 12) bilden den Anfang, die römische Zeit bringt die fabrikmässige Ausnutzung des Verfahrens, wobei auf die aller-

Digitized by Google

höchsten künstlerischen Leistungen der Töpfereien von Arezzo bald die durch Jahrhunderte sich fortsetzende Massenware der „Terra Sigillata“ im ganzen Umkreis des römischen Imperiums folgt.

SPÄT ROTFIGURIGER SKYPHOS, UNTERITALISCH. ABBILDUNG 18

Aber die Reliefkeramik hat einen Nebenschoss getrieben, bei dem wir uns nun wirklich einmal von allem Tektonischen und Rationellen weit entfernt sehen: die Statuettenvasen, eine Bastardform der Töpferkunst mit der Koroplastik, der „Puppenbildnerei“, deren reizvollen Höhepunkt das Gräberfeld von Tanagra in den weiteren Gesichtskreis gerückt hat. Sollte es für jene heiter-leichtsinnige Gefässgattung einer Entschuldigung im Sinne der strengen älteren Muse bedürfen, so dient zu wissen, dass ihr graziös-lebendiges Spiel — in wunderlichem Gegensatz — bestimmt ist für den düstersten Ort, den allerdings die unsentimentale Antike ja am liebsten mit der Vorstellung üppigster Daseinsfreude erfüllt — für das Grab. Hier schaltet statt nüchternen Nutzzwecks die Phantasie. Und es kommt nicht darauf an, dass die Form handlich, die Technik dauerhaft sei. So giebt es hübsche Figürchen und Gruppen, mit vergänglichsten Farben bemalt, die irgendwo einen Ausguss haben und im Inneren einen minimalen Fassungsraum für die bescheidene Totenspende an Salböl oder Wohlgeruch. Es giebt in griechisch-hellenistischer Kunst seltene Köstlichkeiten, wo am Gefässkörper das Relief aufquillt zu halben, ja vollrunden weit abspringenden Figürchen, die in zierlichster Gestalt z. B. die ganze Niobidentragödie agieren, so dass man sich das Gefäss kaum zu berühren traut. Es giebt endlich in Unteritalien, dem Lande der fettesten Vegetation, eine Nachblüte von höchster Üppigkeit, von der wir ein Prunkstück aus einem Felsgrab des apulischen Canosa in Abbildung 19 haben. An einem dickbäuchigen Askos urtümlicher Form türmt sich das Unmögliche auf, Frauen mit (verlorenen) Spiegeln, Eroten mit und ohne Flügel, Helden samt Pferden, ein schöner Dämon mit Kopfflügeln, alles ohne Scheu vor wechselnder Proportion aufgestellt, wie ein Schauladen des Puppenbildners, alles in lichtesten Farben angetuscht mit einer Vorliebe für Hellrötlichlila. Alle Einzelform ist ein wenig affektiert, wie leicht im Hellenistischen, und ein wenig provinzial, wie meist das Italische, auch ohne Sorge um Schärfe und Klarheit der Modellierung. Der oft missbrauchte Vergleich mit dem Barock drängt sich auf bei diesem Überschwang des dekorativen Gefühls und in der malerischen Gelöstheit des Umrisses. Eine Prunkvase von Sèvres ist in der That geistesverwandt, wenn auch natürlich in der Raffiniertheit der Technik durch eine Welt von unserem im Grunde doch naiven Töpferstück entfernt. Aber eines lehrt dies Gefäss gewiss, als Gegenspiel und als Ergänzung zu der klassischen Ernsthaftigkeit der älteren Keramik: dass die Griechen und ihre Schüler neben allen Lastern, die sie übergenug besassen, eines nicht kannten, das spezifisch nordisch zu sein scheint, die Pedanterie. Als sie nicht mehr gross und ernst zu produzieren vermochten, wurden sie, statt ängstlich zu sein, leichtsinnig und spielend. Und auch das hat zu seiner Zeit seine Mission.

✲

Zweckform, Werkform, Kunstform — übersehen wir unsere Reihe auf das gegenseitige Verhältnis, so ist die Zweckform überall die Grundlage des Aufbaus, bis zu dem Punkte wo der Zweck an sich nur noch symbolisch ist wie in dem apulischen Grabgefäss. Aus ausschliesslicher Zweckform konnten sich geschlossenste künstlerische Gebilde entwickeln wie die ersten vier Stücke der Reihe. Zu verstossen gegen die Zweckform aus Schmucktrieb ist der Antike wie jeder gesunden Kunst nie unterlaufen. Man denke zum Gegenbeispiel an die Marterstühle des Jugendstils, an Bismarckköpfe als Bierseidel und tausend andere Greuel eines degenerierten Formgefühls, wie auch an hundert Unzweckmässigkeiten unseres modernen Geschirrs. Solche Unsicherheit ist die Folge einer zu weiten Entfernung von der Logik der organischen Welt, letzten Endes aber ist es der Ausdruck einer er-

Digitized by Google

APULISCHES PRACHTGEFÄSS AUS EINEM GRABE HELLENISTISCHER ZEIT IN CANOSA. ABBILDUNG 19

Digitized by Google

schütterten Weltanschauung. Es ist kein Zufall, dass der beginnende Gesundungsprozess unseres Kunstgewerbes zusammenfällt mit dem philosophischen und religiösen Ringen der neuen Generation seit 1900.

Die Werkform hat in der Antike stilbildend nur in den Anfängen gewirkt, da allerdings entscheidend. Der dorische Tempel in seiner Entwicklung aus dem Holzstil ist das monumentalste Beispiel. Aber an ihm gerade ist deutlich, dass die Werkform nur den Anstoss bedeutet; das eigentliche Wesen z. B. der Triglyphe entspringt schliesslich ihrer freien künstlerischen Gestaltung als eines dienenden Gliedes in einem Gesamtrhythmus. Die Werkform muss überwunden werden durch die reine Kunstform. Wo dies nicht ganz der Fall ist, wie bei den faliskischen Bechern, bleibt ein ungelöster Rest. Wo es im höchsten Sinne geschieht, wie in den attischen Amphoren, sind die Formen vom Material unabhängig, sind absolut, sind Geist. Ist die Überlegenheit der reinen Kunstform über die Werkform eingetreten, so kann die Töpferei z. B. in der Nachbildung von Metallgefässen — hellenistische Hydria, megarischer Becher — mit den Metallformen spielen ohne sich selbst ungetreu zu werden. Werkform bleibt für eine reife Kunst nur noch Ferment und Anregung. Kunst als geistgeboren steigt aus dem Handwerk als der erdgeborenen Wurzel empor.

Die Kunstform ist an sich Schmuckform, sobald sie Zweck- und Werkform in sich aufgenommen und zu einer gesättigten Harmonie geführt hat, wie wiederum in den attischen Gefässen, den Amphoren und der Schale. Des Oberflächenschmuckes kann sie dann entraten. Nimmt sie ihn als Steigerung hinzu, so muss er aus ihr selbst geboren sein, ihr Wesen noch einmal in übereinstimmenden Harmonien spiegeln — nach griechischer Anschauung. Jene wesensandere Lösung aber, wie sie die altkretische Kunst in primitiver, die japanische in raffinierter Gestaltung kennt — Ignorierung der Tektonik durch andersgeartete freie Rhythmik des Schmucks — ist den Griechen fremd geblieben und in dieser Beschränkung liegt wieder ihre Grösse.

Sobald der Schmuckgedanke allein herrscht — apulisches Prachtgefäss — ist die Höhe überschritten. Solche Dinge sind von geringerer Erfülltheit, darum auch von schwächerer Nachwirkung. Es ist das Ausklingen.

Die Skala ist also diese. Die Zweckform wird aus der Notwendigkeit geboren. Sie holt sich die Werkform aus dem Wesen des Stoffes hinzu als ihre Dienerin. Aber sie selbst wird überwunden und aufgenommen durch das Höhere, Geistig-Freie, die Kunstform. Auch wenn diese durchaus noch einem Zwecke dient, ist sie gleichwohl — ein Paradoxon — zweckbefreit. Denn sie lebt auch ohne Erfüllung des Zwecks, aus dem sie entstand, sie ist Gesetz in sich. Ein griechisches Wort umfasst alle drei Stufen: κοσμεῖν bedeutet ordnen einer Vielheit, einer Masse zum Zweck, z. B. ein Heer oder die Bürgerschaft; es bedeutet ordnen einer gedanklichen Einheit nach ihrer technischen Wesensart, z. B. das Mahl oder die Geschäfte; es heisst endlich und vornehmlich ordnen zum Wohlgefallen, d. i. schmücken. Darum nennt zuerst Pythagoras die sinnvolle und wunderbare Ordnung des Weltalls den Kosmos. Auch das Werk von Menschenhand, das diese drei Stufen erfüllt, ist ein Kosmos.

Digitized by Google

SCHICKSALE EINES BILDES

VON

WILHELM R. VALENTINER

Die unsachliche Art, die den Gelehrten in der Polemik vielfach auszeichnet, hat einige Fachgenossen bestimmt, sich nicht mit der Kritik des Inhalts meiner Schrift über die Museen zu begnügen, sondern Angriffe gegen mich zu richten, die ganz und gar nicht mit dem Thema im Zusammenhang stehen, vielmehr allein den Zweck haben, den Autor zu diskreditieren. Diesem Beispiele zu folgen, hiesse derselben Schwäche, einem Mangel an Selbstbeherrschung, nachgeben. Wenn ich mich gleichwohl anschicke, auf diese Unterstellungen einzugehen, so geschieht es in dem Gedanken, dass damit ein kleiner Beitrag einmal zu dem umstrittenen Sittenkodex der Museumsleiter, zum anderen — und das mag nützlicher sein — zur Kenntnis Rembrandts gebracht werden könnte.

Die Beschuldigungen richten sich gegen mich wegen des Kaufes und Wiederverkaufes eines Gemäldes von Rembrandt, welches bisher noch nicht veröffentlicht worden ist, aber um seiner Schönheit und um seines geistigen Gehalts willen allgemeiner bekannt zu werden verdient. Ich will versuchen über den Fall mit möglichster Offenheit zu berichten auf die Gefahr hin, dem Leser mit persönlichen Dingen zur Last zu fallen, ohne deren Kenntnis jedoch eine gerechte Beurteilung nicht möglich ist.

Ich entdeckte das Bild auf einer Versteigerung in New York, im März 1913, auf der es unter dem Namen eines Rembrandtschülers, des Karel Fabritius, ging, erwarb es für weniges Geld und verkaufte es — as I could not afford to keep it, wie der Amerikaner zu sagen pflegt — ein Jahr später, nachdem es auch in Europa als Rembrandt anerkannt war, um eine beträchtliche Summe an einen deutschen Kunsthändler. Dass es diese Summe wohl wert war, mag man aus dem bedeutend höheren Preis, den der jetzige Besitzer, Herr Dr. Karl Lanz in Mannheim, 1916 dieser Firma zahlte, entnehmen.

Das Bild hat noch ein besonderes Interesse für Deutschland; denn es ist, soviel ich weiss, der einzige Rembrandt, der während des Krieges in festen deutschen Besitz kam, ersetzt also in gewissem Sinne den Verlust des Kolmarer Rembrandts, zu dem es eine Art Gegenstück bildet. Ausserdem hat sich herausgestellt, dass es früher schon einmal in Deutschland, und zwar in Leipzig in einer von Goethe besuchten Sammlung gewesen ist.

Während mir die Entdeckung und der Verkauf des Rembrandt in Amerika Achtung brachte, da dem Amerikaner nichts mehr Eindruck macht, als wenn sich Wissen in bares Geld umsetzt, erfuhr ich bei meiner Rückkehr nach Deutschland, dass mir hier von mehreren Seiten Bereicherung durch unrechtmässige Mittel vorgeworfen wurde, ja, dass freundliche Kollegen, die sich sonst überhaupt nicht mit Rembrandt befassten, verbreiteten, ich hätte durch einen falschen Rembrandt mein unverdientes Glück gemacht. Dies Gerede ist jetzt, nachdem ich es mit manchem durch meine Schrift über Museumsreformen verdorben habe, wieder aufgelebt. Man wagte zu behaupten: ich hätte als Museumsleiter in die eigene Tasche gearbeitet und dadurch meiner „Anstalt" Schaden zugefügt. Denn anders kann die folgende, auf mich zielende Bemerkung nicht aufgefasst werden: „Im allgemeinen hat die Kennerschaft von Museumsleuten ihren Anstalten keinen Schaden zugefügt, es sei denn, dass einer von seiner Kennerschaft zum Nutzen der eigenen Tasche Gebrauch machte." (O. v. Falke in „Kunst und Künstler" Heft VIII d. J.) Dass damit der Verkauf des Rembrandt gemeint ist, dafür wurde durch mündliche Erläuterung in weiterem Kreise Sorge getragen. Dabei ist dem Schreiber jener Zeilen sehr wohl bekannt, dass ich eine der seinen verwandte Stellung, nur an einem privaten, nicht an einem staatlichen Institut hatte, dass ich Leiter der kunstgewerblichen Sammlungen mit Einschluss der Renaissancesculpturen in New York war und mit der Gemäldegalerie nichts zu thun hatte. Er weiss sehr wohl, dass der auch von ihm befolgte Moralkodex für Leiter von Kunstgewerbemuseen in Deutschland den Besitz und unter Umständen auch den Verkauf des einen oder anderen Gemäldes nicht verbietet. Denn dieses ungeschriebene Gesetz — das übrigens in aller Strenge nur in Deutschland gilt aber bei Licht besehen auch hier nur von den wenigsten peinlich befolgt wird — besagt, dass der Museumsleiter nicht sammeln darf, was in das Bereich der ihm unterstellten Sammlungen fällt.

Das ist im Grunde etwas Selbstverständliches. Denn wer Liebe zu seinem Museum hat, wird ihm auch alles zukommen lassen, was in seinen Kräften steht. Ob ich nun für das meinige Sorge getragen oder in die eigene Tasche gearbeitet habe, das zu beurteilen dürfte allein Sache derer sein, die die Entwicklung des Metropolitan Museums an Ort und Stelle mitangesehen haben. Ich bilde mir ein, dass man dort auch finanziell ganz gut mit mir gefahren ist und allein meine Ankäufe von Renaissance-Skulpturen wie von Werken des Giovanni Pisano, Verrocchio, Donatello, Agostino di Duccio, Matteo Cividale, Antonio Rosellino, Sansovino u. a. dem Museum das Vielfältige von dem, was sie gekostet, eingebracht haben. Man müsste nur die oft um das Zehnfache höheren Preise, die gleichzeitig

Digitized by Google

REMBRANDT, TITUS-BILDNIS, UM 1657
SAMMLUNG DR. K. LANZ, MANNHEIM
ABB. 1

Digitized by Google

REMBRANDT, TITUS-BILDNIS, UM 1658
DULWICH-GALERY
ABB. 2

Digitized by Google

Privatsammler für ähnliche Werke gezahlt haben, mit den von mir gezahlten vergleichen. Auch wird man ebensogut wie in manchen deutschen Museen in der Kunstgewerbesammlung in New York eine Anzahl Objekte finden, die im Inventar als Geschenke ihres Leiters bezeichnet sind. Da ich keinen Einfluss auf die Ankäufe der Gemäldegalerie hatte, wird man schwerlich behaupten können, dass ich ihr etwa durch den Verkauf des Rembrandt oder sonstwie geschadet haben könnte. Das Bild stand der Galerie während des dreiviertel Jahres, als ich es besass, jederzeit zur Verfügung, aber auf eine Erwerbung wurde von seiten der Ankaufskommission keinerlei Wert gelegt, wohl besonders weil Rembrandt schon mit mehreren männlichen Bildnissen der späten Zeit vertreten war. Andererseits habe ich der Galerie, deren Entwicklung mich natürlich lebhaft interessierte, beispielsweise eine Zeichnung von Rembrandt und ein Gemälde von einem beträchtlichen Wert, ein weibliches Bildnis von Ravesteyn, das mir einer der Privatsammler persönlich verehrt hatte, als Geschenk überwiesen.

Jeder Museumsleiter hätte die Möglichkeit, neben seiner eigentlichen Thätigkeit grosse Summen zu verdienen, wenn er die Angebote, die ihm von Sammlern und Händlern gemacht werden, anzunehmen mit seinem Gewissen in Einklang bringen könnte. In Amerika noch leichter als hier, da dort die Zahl der als Beratungsstellen dienenden öffentlichen Sammlungen verschwindend verglichen mit den europäischen ist, der Bestand und Import an europäischen Kunstwerken aber keineswegs gering ist. Ich rechne es mir nicht zum Verdienst an, dass man mein Urteil ausserhalb des Museums bald auch auf dem Gebiet der Malerei, besonders der holländischen, in Anspruch nahm; denn wenn es an Konkurrenten fehlt, ist es nicht schwer, eine bevorzugte Stellung zu erhalten. Die Folge war jedoch, dass ich im Laufe der Zeit von Händlern, die glaubten, dass ich einen gewissen Einfluss auf Privatsammler auszuüben in der Lage wäre, mit Angeboten für Begutachtung ihrer Bilder, für Vermittlung, ja für beratende Stellungen in den Firmen, die gelegentlich bis in die Hunderttausende gingen, in einer Weise bedacht wurde, wie man es sich in Deutschland nicht leicht vorstellt. Diese Angebote abzulehnen, machte mir als Schüler Bodes, soweit Vermittlungen und Positionen als „silent partner" in Frage kamen, kein Kopfzerbrechen. Auch Gutachten, schriftliche wie mündliche, habe ich stets umsonst gegeben, machte dabei aber die Erfahrung, dass es manchmal vielleicht mehr im Interesse der Sache gewesen wäre, wenn der Auskunftsuchende seinen Obolus hätte entrichten müssen. Einem New-Yorker Privatexperten wurde viel Glauben geschenkt, weil er für die Beurteilung eines Bildes mehrere hundert Mark forderte und dafür prachtvolle, mit Siegel versehene Dokumente ablieferte, in denen nichts wie Unsinn stand. Mehrere Kunsthändler haben mir ähnliche Preise angeboten, weil sie sich anständiger Weise scheuten, einen Dienst zu verlangen, ohne ihn erwidern zu können. Der Durchschnittsamerikaner konnte überhaupt nicht begreifen, dass man einem Fremden sein Urteil umsonst abgab. How much do you charge? war gewöhnlich seine erste Frage. Es wäre wohl am besten, wenn wenigstens an grossen Museen eine Kasse für Gutachten und Abschätzen von Kunstwerken eingerichtet würde, die der Sammlung, oder, wenn die Angestellten schlecht bezahlt werden, diesen gemeinsam zugute käme. Vielleicht würden dadurch auch die Lästigen, die den Museumsbeamten völlig wertlose Gegenstände vorlegen und ihm als Dank für Aufklärung mit Grobheiten kommen, etwas abgeschreckt.

Der Versuchung, sich auf die angedeutete Weise zu bereichern, war leichter zu widerstehen, als einer anderen, bei der man noch unmittelbarer für nichts und wieder nichts seine Kräfte für die Vergrösserung des Reichtums anderer ausgab. In dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten waren vor dem Kriege Entdeckungen auf Auktionen oder bei kleinen Händlern eher möglich als in europäischen Grossstädten, weil der ältere Besitz, der im achtzehnten oder beginnenden neunzehnten Jahrhundert nach Amerika kam, noch weniger von europäischen Kunstverständigen abgesucht ist. Da man sich bei der Gemäldegalerie des Metropolitan Museums nicht auf die Wagnisse solcher Entdeckungen einlassen wollte, blieb mir nichts anderes übrig, als, wenn ich etwas gefunden hatte, es meinen Sammlerfreunden zu überlassen. Es kam vor, dass einer meiner reichen Bekannten ein von mir entdecktes Bild für 25,000 Dollars wiederverkaufte, das ich ihm ein Jahr zuvor für 400 Dollars verschafft hatte. Zu verlangen, dass ich dieses freiwillige und vernunftwidrige Opfer auch dort bringen sollte, wo es sich um ein Objekt eines mir besonders lieben Studiengebietes handelte, wäre fast unmenschlich gedacht.

Den Rembrandt auf der Versteigerung Benjamin (Abb. 1) schien mir ein gutes Geschick beschert zu haben. Die Züge des jungen Titus waren trotz der Übermalung sogleich zu erkennen. Das Bild fügte sich gut in die Reihe der Bildnisse des Sohnes Rembrandts ein, deren Endglied ich vor längerer Zeit zuerst in der Amsterdamer „Judenbraut" festgestellt hatte. Es musste zwischen dem Bildnis beim Herzog von Rutland und dem in der Wallace-Sammlung entstanden sein und stellte den Knaben etwa im Alter von 16 Jahren dar, als die gefährliche Krankheit, die ihn in frühen Jahren dahinraffen sollte, eben anfing, sich in den Zügen auszuprägen. In einem wenige Jahre später entstandenen Bilde Rembrandts, das ich zufällig im Sommer zuvor in Dulwich College bei London unter den der Schule Rembrandts zugeschriebenen Gemälden gefunden hatte (Abb. 2), und in dem Münchner Gemälde (Abb. 3) treten die Backenknochen schon deutlicher hervor und

Digitized by Google

beginnen die Wangen einzusinken. Hier umzog noch eine volle Rundung das freilich schon unkindliche, sorgenvolle Gesicht, in dem der nahende Kampf der Seele mit körperlichem Elend ahnungsvoll angedeutet ist.

Da die Versteigerung von dem bedeutendsten Auktionshaus in New York, der Association American Art, veranstaltet war und in einem der grössten Säle im Plaza Hotel stattfand, musste ich fürchten, dass der Rembrandt nicht von mir allein erkannt worden war. Freilich war zum Glück für mich das Bild in der süsslichen Manier der Reynoldsschule, die manche Entstellung Rembrandtscher Bilder auf dem Gewissen hatte, übermalt worden. Die dünnflüssige gerissene Farbe in dem künstlich geglätteten Gesicht liess eher an eine englische Fälschung des achtzehnten Jahrhunderts denken. Von Restaurierungen bei Hauser in Berlin war mir jedoch bekannt, wie leicht die spätere Schicht von der festeren des siebzehnten Jahrhunderts losgelöst werden konnte. Überdies war an den Händen, in den Locken und im Gewand die Malweise Rembrandts noch untrüglich zu erkennen.

Vor der Versteigerung schrieb ich an einen Privatsammler und bekannten Juristen, der das einflussreichste Mitglied der Ankaufskommission der Gemäldegalerie war: ich würde einen Rembrandt, den ich entdeckt zu haben glaubte, gern für mich erwerben, zweifelte aber, ob es meine Mittel erlaubten; für den Fall, dass das Bild nicht völlig unerkannt geblieben sei, würde es mich freuen, wenn er das Gemälde für sich erwerben würde. Mit der vornehmen Gesinnung, die den gebildeten Amerikaner in Geldsachen auszeichnet, erwiderte er mir, ich solle das Bild für mich nehmen, wenn es für weniger als 3000 Dollars verkauft würde; er werde mir das Geld vorstrecken. Ginge es höher, so solle ich für ihn bis 10000 Dollars bieten. — Das Bild brachte nur 525 Dollars.

Ein Pariser Händler schickte mir am nächsten Morgen seinen Restaurierer, der das Bild an einigen Stellen von der Übermalung befreite. Die meisterlichen Pinselstriche Rembrandts kamen herrlich zum Vorschein. Nun war kein Zweifel mehr; ich war im Besitz eines Rembrandt.

Das Bild wanderte nach Berlin, wo Bode sich für die Echtheit erklärte und später, nachdem es von Hauser restauriert war, den Verkauf für mich vermittelte. Hofstede de Groot, der treffliche Kenner holländischer Quellen, stellte fest, dass mein Bild noch unter Rembrandts Namen in einer der grössten holländischen Sammlungen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, bei Gerard Hoet im Haag, dann, seit 1765 etwa im Besitz des Ratsherrn Winkler in Leipzig war. Dort muss es auch Goethe gesehen haben, als er als Student in dieser angesehenen Galerie zwei kleine Landschaften Tieles radierte. Allerdings hatte Goethe damals wie auch später nur wenig für Rembrandt übrig: fiel ihm doch, als er von Leipzig aus die Dresdener Galerie besuchte, unter den Holländern niemand mehr auf als der unbedeutende Kleinmaler Swanevelt. Ein Schüler desselben Öser, bei dem auch Goethe studierte, Christoph Friedrich Wiegand, aber bildete auf einem Aquarell, auf welchen einige Hauptwerke der Sammlung Winkler wiedergegeben sind, auch das Titusbild Rembrandts ab. (Die Kenntnis von diesem Aquarell im Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig und die photographische Aufnahme verdanke ich Herrn Bibliothekar Göller in Mannheim*.) Wie die Abbildung zeigt, war das Gemälde damals noch in den oberen Ecken im Kreisbogen abgeschlossen. Vermutlich wurde es von dem Engländer, der das Bild übermalte, oben abgeschnitten, als er den Rahmen erneuerte und ihm eine passende Grösse nicht zur Hand war.

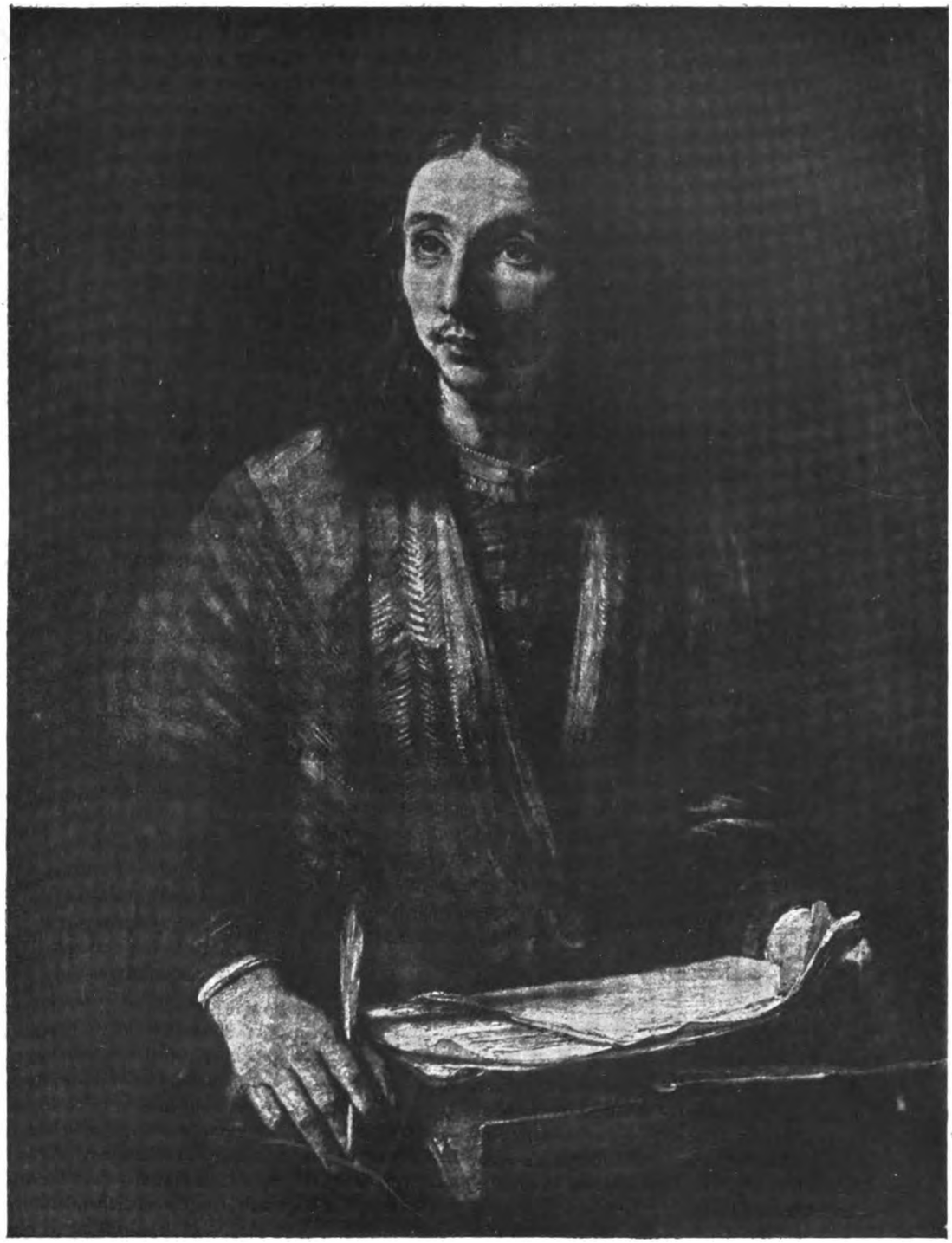
* Prof. Graul hat zuerst in einer Sitzung der Freunde des Kunstgewerbemuseums in Leipzig am 15. Dezember 1916 darauf aufmerksam gemacht, dass in dem Aquarell Wiegand's eine Darstellung des Titusbildes bei Dr. Lanz erhalten sei.

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In der *Galerie Ferdinand Moeller* waren graphische Arbeiten — vornehmlich Radierungen — und auch einige Bilder von Felix Meseck ausgestellt. Die Ausstellung bestätigt die Empfindungen der Achtung, die Meseck sich in einigen Ausstellungen der Freien Sezession schon zu erregen gewusst hat. Er ist ein aufs Wesentliche gerichteter Geist; etwas schwerblütig und vergrübelt, etwas prinzipienhaft, aber auch ein sehr ernster Künstler und ein reinlich erzogenes Talent. Er berührt sich mit einigen andern begabten Malern seiner Generation insofern, als er von Corinth beeinflusst worden ist und zur Formromantik Daumiers bewundernd hinüberblickt, als er zugleich aber auch zur Strenge Hans von Marées' und Hodlers hinneigt. Angestrengt sucht ein malerisch beobachtendes Auge sich dem die Fläche deutlich gliedernden Rhythmus zu unterwerfen. Dieses Streben ist so deutlich, dass die Verteilung der Körper zuweilen an gewisse Darstellungen rhythmischer Gymnastik von Jacques Dalcroze erinnert. Von Natur ist der Phantasie Mesecks etwas Erregtes eigen, ein Zug von faustischer Unrast; er zwingt seine Phantasie aber zu einer gewissen

Digitized by Google



REMBRANDT, TITUS-BILDNIS UM 1658
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK
ABB. 3

Digitized by Google

humanistischen Kultur. Darin ist er sehr deutsch. Er ist es auch insofern, als er vor allem eine Schwarzweissnatur ist, die sich mit dem Werkzeug des Radierers besser abfindet als mit Pinsel und Farben, und als seine Einbildungskraft sich gern literarisch anregen lässt. Ohne aber dadurch ihre malerische Freiheit zu verlieren. Es ist bezeichnend für die heimliche Romantik Mesecks, dass er Radierungen zur „Penthesilea", zum „Prometheus", zum „Faust", zum „Heinrich von Ofterdingen" oder zu Werken Grabbes gemacht hat, dass die Titel seiner Blätter auf einen Menschen weisen, der das Leben poetisch begrübelt, der als Künstler auszudrücken sucht, was ihm Leiden verursacht und zugleich doch auch ergreift. Er ist nicht eben sehr sicher, vieles bleibt im Ungefähr, aber seine Form ist nie unwahr. Er zieht eine kühle Reizlosigkeit dem Blendenden vor, wenn er sich entscheiden muss. Seine Blätter haben Haltung trotz der absichtsvollen Rhythmik, sie haben Bedeutung über die Bedeutung hinaus, die in der Gesinnung liegt.

K. Sch.

GUSTAV COURBET, BAUMSTAMM

DIESES BILD (47×29 CM) WAR AUSGESTELLT IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN UND IST DORT VOR EINIGER ZEIT GESTOHLEN WORDEN

AUKTIONSNACHRICHTEN

Dresdener Dubletten. Versteigerung bei Lepke. 7. und 8. Oktober 1919.

Die Generaldirektion der Sächsichen Staats-Sammlungen für Kunst und Wissenschaft haben, im Einverständnis mit dem sächsischen Landtag, eine Anzahl von Dubletten aus der Porzellansammlung, dem Historischen Museum und der Waffensammlung (Gewehrgalerie) in Auktion gegeben. Drei und eine viertel Million betrug der Erlös aus den 751 Nummern. Zwar ist es bedauerlich, dass von den grossen historischen Porzellanen, den grossen Tieren zum Beispiel, und von den Meissener Inkunabeln die übrigen deutschen Museen nichts bekommen haben und es wäre prinzipiell zu fragen, ob nicht in Zukunft, wenn deutsche öffentliche Sammlungen Dubletten von solcher Bedeutung abgeben, den Schwesterinstituten an andren Orten eine Art Vorkaufsrecht eingeräumt werden müsste, der Gerechtigkeit wegen, und um einer Abwanderung deutschen Kunstbesitzes ins Ausland vorzubeugen. Aber abgesehen davon darf man sich freuen, dass hiermit die Bresche in die Rigorosität der staatlichen Sammlungsverwaltung gelegt wurde. Was aus Dresden abgestossen wurde, war, wenn es auch dem juristischen Begriff Dublette nicht immer genau entsprach, doch vollkommen entbehrlich. Eins indessen ist zu hoffen: dass die drei und eine viertel Millionen Mark den sächsischen

Digitized by Google

Kunstsammlungen auch wieder zugute kommen, und dass mindestens ein Teil dieser Summe zurückgelegt wird als Reservefonds für den Fall, dass unersetzlicher altdeutscher Kunstbesitz veräussert wird. Wenn es etwa wieder vorkommen sollte, dass eine Prinzessin von Altenburg ihren Stefan Lochner verkauft, müsste die Dresdener Galerie zugreifen können und das Stück an sich bringen. Dann wird niemand den bemalten grossen Vögeln oder der Partisane der sächsischen Schweizergarde eine Thräne nachweinen.

Wir geben einige der wichtigsten Preise, nach Gruppen.

a) Böttger-Steinzeug. Nr. 21. Becher mit zwei weiblichen Köpfen: 7400 M.; Nr. 36/37. Zwei Kugelflaschen mit chinesischer Verzierung: 6500 Mk.; Nr. 50. Pagode nach chinesischem Vorbild: 9000 Mk.; Nr. 52. Sechskantige Teedose, schwarzglasiert und goldbemalt: 7200 Mk.; Nr. 55. Kugelflasche, ebenso: 10500 Mk.; Nr. 56. Achteckige Kaffeekanne, ebenso: 10100 Mk.

b) Böttger-Porzellan. Nr. 66. Teekanne, um 1718: 6800 Mk.; Nr. 73. Kinderkopf um 1715, mit Bemalung: 36500 Mk.; Nr. 74. Teetrinkender Pagode: 14000 Mk.

c) Meissener Tiere. Nr. 82/83. Weisses Löwenpaar: 95000 Mk.; Nr. 84. Groteskes Gefäss (Kirchner-Kaendler): 36200 Mk.; Nr. 88. Deckelvase mit Bildnis Louis XV. (1740): 25000 Mk.; Nr. 89/90. Weisse Adler: 71000 Mk.; Nr. 91. Sitzender Bär (Kirchner): 57000 Mk.; Nr. 92/93. Ziegenpaar: 131000 Mk.; Nr. 94. Weisser Hahn: 51000 Mk.; Nr. 96. Weisser Affe: 125000 Mk.; Nr. 97. Marder auf Baumstamm, bemalt: 161000 Mk.; Nr. 98. Kronengeier: 178000 Mk.; Nr. 99. Truthenne, bemalt: 110000 Mk.; Nr. 110/111. Zwei Papageien, bemalt: 126000 Mk.

d) Herold-Zeit. Nr. 150/51. Zwei Teller von 1725, goldverziert: 9100 Mk.; Nr. 176. Tasse, hellviolett, mit Namenszug Augustes des Starken: 10000 Mk.; Nr. 191. Wassergrüner Spülnapf: 9400 Mk.; Nr. 194 bis 95. Zwei grosse Teller aus dem gelben Jagdservice: 20000 Mk. Und so weiter.

e) China. Nr. 281/82. Zwei schwarze Kugelflaschen: 42000 Mk.; Nr. 283/84. Zwei grosse Schalen in gespritztem goldverzierten Blau: 72000 Mk.; Nr. 285/86. Zwei Balustervasen, Kobaltblau: 40000 Mk.

f) Japan. Nr. 460/61. Zwei grosse Deckelvasen, blau-rot-gold: 16000 Mk.

g) Waffen. Nr. 606. Zweihänder mit geflammter Klinge, Mitte 1600: 3500 Mk.; Nr. 632. Dolch, Mitte 1600: 5200 Mk.; Nr. 638. Sturmhaube aus der Zeit Christians I. (Ende 1600): 23000 Mk.; Nr. 690. Radschlossbüchse, zweite Hälfte 1700: 3450 Mk.

Die Höhe der Preise entspricht im allgemeinen der Entwertung des deutschen Geldes; denn Meissener Porzellan ist Gut von internationalem Interesse, und thatsächlich hat das neutrale nordische Ausland sehr viel gekauft. Vielleicht auch England. Aber nicht nur Valutaverhältnisse trieben die Preise. Auch das Ausland scheint Warenhunger zu haben. Für eine Teekanne aus Böttger-Steinzeug, die 5200 Mk. brachte, hätte man früher doch nicht einen Tausendmarkschein hingegeben (Böttger-Steinzeug ist ja garnicht so selten), sondern dreihundert Mark. Und wenn man sich einmal vorstellen will, die Meissener Tiere wären vor dem Kriege etwa bei Christie versteigert werden, so kann man sich immer noch nicht denken, wer im Mai 1914 für den weissen Affen tausend Guineen riskiert hätte. Auch von einer absoluten Wertsteigerung ist angesichts solcher Resultate zu reden.

Kupferstich-Auktion der Sammlung Vincent Mayer. Bei H. Helbig und P. Cassirer. 8—11. Oktober.

Vincent Meyer besass sehr schöne Drucke, besonders von Dürer. Ausser der herrlichen Reihe von Stichen hatte er die Holzschnittfolgen in frühen Ausgaben und scharfen Abdrücken. Von ihnen kaufte das Münchener Kabinett das Marienleben. Einiges von Lucas von Leyden und andren Meistern war auch ersten Ranges. Daneben Claude Lorrain. Bei Rembrandt war die Druckqualität etwas ungleichmässig. Aber die Preise auch für Mittelware erscheinen trotzdem ziemlich hoch. Im allgemeinen hat man mit einer vierfachen, manchmal sogar sechsfachen Preissteigerung zu rechnen. Wir notieren die wichtigsten Ergebnisse.

Albrecht Dürer. a) Kupferstiche. Kat. Nr. 2. Adam und Eva (B. 1. Zweiter Zustand): 8400 Mk.; Nr. 3. Christi Geburt (B. 2): 12000 Mk.; Nr. 4. Die Kupferstichpassion (B. 3—18): 20000 Mk.; Nr. 17. Der verlorene Sohn (B. 28): 7300 Mk.; Nr. 22. Maria auf dem Halbmond (B. 33): 10100 Mk.; Nr. 23. Maria das Kind stillend, von 1503 (B. 34. Passavant: zweiter Zustand): 8300 Mk.; Nr. 27. Maria mit dem Wickelkinde (B. 38): 9000 Mk.; Nr. 28. Maria von zwei Engeln gekrönt (B. 39): 6100 Mk; Nr. 29. Maria an der Mauer (B. 40): 9700 Mk.; Nr. 30. Maria mit der Birne (B. 41): 7000 M.; Nr. 31. Maria mit der Meerkatze (B. 42): 16000 Mk.; Nr. 33. Die heilige Familie mit der Heuschrecke (B. 44): 11000 Mk.; Nr. 41. Der heilige Eustachius (B. 57): 16000 Mk.; Nr. 42. Der heilige Antonius (B. 58): 7500 Mk.; Nr. 44. Hieronymus im Gehäus (B. 60): 12600 Mk.; Nr. 45. Der büssende Hieronymus (B. 61): 7000 Mk.; Nr. 46. Der büssende Chrysostomus (B. 63): 6100 Mk.; Nr. 49. Apollo und Diana (B. 68): 6500 Mk.; Nr. 52. Das Meerwunder (B. 71): 13000 Mk.; Nr. 55. Die Melancholie (B. 74. Zweiter Zustand mit der Korrektur der 9 im Zahlenquadrat): 21500 Mk.; Nr. 56. Die vier nackten Frauen (B. 75): 9000 Mk.; Nr. 57. Der Doktortraum (B. 76): 11500 Mk.; Nr. 58. Das grosse Glück (B. 77. Erster Zustand nach Passavant, vor dem Plattenkratzer im Wasser unter der Holzbrücke. Sehr selten, früh, wenn auch Plattenkratzer genau genommen keine Zustandsverschiedenheiten bedeuten. Wasserzeichen

Digitized by Google

mit der hohen Krone): 33 200 Mk.; Nr. 68. Die sechs Krieger (B. 88): 9500 Mk.; Nr. 72. Der Gewaltthätige (B. 92): 5800 Mk.; Nr. 74. Der Spaziergang (B. 94): 11500 Mk.; Nr. 79. Ritter, Tod und Teufel (B. 98): 9500 Mk.; Nr. 81. Das Wappen mit dem Helm (B. 100): 35 000 M.; Nr. 82. Das Wappen mit dem Totenkopf (B. 101): 22 000 Mk.; Nr. 87. Bildnis Wilibald Pirkheimers (B. 106): 6000 Mk.; Nr. 88. Bildnis Erasmus von Rotterdam (B. 107): 13 000 Mk.

b) Holzschnitte. Nr. 92. Die Anbetung der Könige (B. 3): 6200 Mk.; Nr. 93. Die grosse Passion. Frühe Drucke, ohne Text auf der Rückseite. Die ganze Folge, mit dem seltenen Titelblatt (B. 4—15. Erster Zustand): 36000 Mk.; (B. 103) Die kleine Passion. (B. 17—52) Abdrücke ohne Text vor der Ausgabe von 1511; nur B. 51 ist aus der Ausgabe von 1511 und das Titelblatt (Kat. Nr. 101). B. 18 liegt im ersten von Passavant beschriebenen Zustand vor („Mit den kleinen Parallelschraffierungen am Rückgrat der Eva"): 25 000 Mk.

Nr. 116. Die Apokalypse (B. 60—75) Ausgabe vom Jahre 1498 mit dem lateinischen Text: 31000 Mk.; Nr. 117. Die Apokalypse. Ausgabe von 1498, mit deutschem Text; ohne Titelblatt: 19500 Mk.; Nr. 118. Die Apokalypse. Ausgabe von 1511: 8600 Mk.; Nr. 119. Die Jungfrau erscheint dem Evangelisten Johannes (B. 60), Probedruck: 6100 Mk.; Nr. 120. Dasselbe Blatt, Probedruck, mit Abweichungen im Strahlenkranz: 6600 Mk.; Nr. 121. Die Marter des Evangelisten Johannes (B. 91), Probedruck: 4000 Mk.; Nr. 124. Die apokalyptischen Reiter (B. 64), Probedruck: 8200 Mk.; Nr. 128. Die sieben Engel mit den Posaunen (B. 68), Probedruck: 4500 Mk.; Nr. 131. Das Tier mit den Lammshörnern (B. 74), Probedruck: 6700 Mk.; Nr. 134. Das Marienleben (B. 76—95. Erste Zustände), Probedrucke ohne Text, vor der Ausgabe von 1511; mit Titelblatt (Wasserzeichen: Hohe Krone, Ochsenkopf und Wage im Kreis): 53000 Mk.; Nr. 135. Das Marienleben. Ausgabe von 1511: 8000 Mk.; Nr. 136. Das Marienleben. Ausgabe von 1511, in Buchform: 13000 Mk.; Nr. 139. Die heilige Familie mit Heiligen und Engeln (B. 97): 4200 Mk.; Nr. 142. Maria als Engelkönigin (B. 101): 5600 Mk.; Nr. 143. Die heilige Familie mit den drei Hasen (B. 102): 7500 Mk.; Nr. 156. Der heilige Hieronymus in der Zelle (B. 114): 4900 Mk.; Nr. 159. Die Marter der Zehntausend (B. 117): 8500 Mk.; Nr. 161. Der Büsser (B. 119): 5300 Mk.; Nr. 162. Die Marter der heiligen Katharina (B. 120): 6500 Mk.; Nr. 164. Die heilige Dreifaltigkeit (etwas ergänzt) B. 122: 5800 Mk.; Nr. 165. Die Gregors-Messe (B. 123): 6000 Mk.; Nr. 168. Herodias (B. 126): 4000 Mk.; Nr. 169. Die Kämpfenden („Ercules") B. 127: 6400 Mk.; Nr. 170. Das Männerbad (B. 128): 7000 Mk.; Nr. 171. Der Ritter mit dem Landsknecht (B. 131): 11000 Mk.; Nr. 201. Bildnis Ulrich Varnbühler (B. 155). Helldunkelholzschnitt: 11 000 Mk.

Albrecht Altdorfer. Nr. 298. Die heilige Familie am grossen Taufbecken. Holzschnitt. B. 57: 3300 Mk.

Hans Baldung Grien. Nr. 313. Die wilden Pferde (B. 56): 2600 Mk.

Lucas Cranach. Nr. 521. Die Busse des heiligen Chrysostomus. Stich. B. 1: 3400 Mk.; Nr. 534. Der heilige Antonius mit den Teufeln (B. 56): 1500 Mk.; Nr. 539. Der heilige Georg, zu Fuss (B. 67): 1050 Mk.;

Gilles Demarteau. Nr. 565. Frauenkopf nach Boucher, farbige Crayons: 4700 Mk.

Claude Lorrain. Nr. 674. Der Sturm (Robert-Dumesnil 5. Erster Zustand): 2050 Mk.; Nr. 690. Tanz unter Bäumen (R.-D. 10. Dritter Zustand): 1200 Mk.; Nr. 721. Landschaft mit Hirtenpaar (R.-D. 21. Erster Zustand): 1000 Mk; Nr. 724. Raub der Europa (R.-D. 22. Zweiter Zustand): 1000 Mk.; Nr. 739. Die Arabeske (R.-D. 44): 1700 Mk.

Lucas von Leyden. Nr. 972. David spielt vor Saul die Harfe (B. 27): 2300 Mk.; Nr. 979. Die Madonna in der Landschaft (B. 84): 3500 Mk.; Nr. 983. Mohammed und der getötete Mönch (B. 126): 14000 Mk.; Nr. 987. Kriegerische Knaben (B. 165): 2400 Mk.

Rembrandt. Nr. 1214. Abraham die Engel bewirtend (Rovinski 29): 5500 Mk.; Nr. 1219. Der Triumph des Mardochai (R. 40): 4900 Mk.; Nr. 1221; Der blinde Tobias (R. 42. Erster Zustand): 5050 Mk.; Nr. 1223. Die Verkündigung an die Hirten (R. 44. Dritter Zustand): 8000 Mk.; Nr. 1237. Die heilige Familie (R. 63. Erster Zustand): 5000 Mk.; Nr. 1243. Christus lehrend (R. 67): 14500 Mk.; Nr. 1261. Die Krenzabnahme bei Kockelshein (R. 83. Erster Zustand): 12500 Mk.; Nr. 1263. Christus und die Jünger in Emmaus (R. 87. Zweiter Zustand): 5000 Mk.; Nr. 1265. Der barmherzige Samariter (R. 90. Erster Zustand): 5500 Mk.; Nr. 1270. Petrus und Johannes heilen einen Lahmen (R. 94. Zweiter Zustand): 10700 Mk.; Nr. 1290. Der Dreikönigsabend (R. 113. Erster Zustand): 6700 Mk.; Nr. 1330. Sitzender männlicher Akt (R. 193. Erstes Zustand): 5500 Mk.; Nr. 1348. Clement de Jonghe (R. 272. Fünfter Zustand): 15500 Mk.; Nr. 1341. Jan Butma der Ältere (R. 276. Dritter Zustand): 5500 Mk.; Nr. 1350 Jan Asselije (R. 277. Dritter Zustand): 4100 Mk.

Martin Schongauer. Nr. 1482. Der Tod Marias (B. 33): 2700 Mk.; Nr. 1483. Die Hochfüllung mit der Eule (B. 108): 15 000 Mk. Emil Waldmann

Digitized by Google

Max Dvořak: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. — Berlin. R. Oldenbourg 1918.

Die Kunst der Gotik pflegt heute etwas ausschliesslich als Gefühls- und Ausdruckskunst gewertet zu werden. Unsre jungen Künstler, die sie gern als Kronzeugen für ihr eigenes Kunstwollen anrufen, betonen allzusehr den rein spirituellen Charakter der gotischen Kunst. Der Wiener Kunsthistoriker Max Dvořak wird mit seinem Buche dieser Einseitigkeit wenigstens in der wissenschaftlichen Betrachtung steuern können, denn er giebt eine Analyse der Gotik, in der beide Ströme des künstlerischen Schaffens, der vorstellungsmässige und der wahrnehmungsmässige, in ihrem wechselseitigen Durchdringen dargestellt werden, und zwar dargestellt auf Grund sowohl philosophischer wie kunsthistorischer Erkenntnisse. Während der mittelalterliche Spiritualismus, „dessen Bedeutung für die Kunst wir vorläufig mehr ahnen als wirklich kennen", die Herrschaft des Geistes über die Materie aufrichtete, wandelte sich in der Gotik das Verhältnis zwischen Sinnlichem und Übersinnlichen insofern, als allmählich ein neues Naturgefühl sich durchsetzte und doch etwas wie ein Ausgleich zwischen spiritueller Lebenserklärung und einer wenn auch bedingten Lebensanerkennung stattfand. Der mittelalterliche Gottesstaat allein hatte nicht mehr ausschliessliche Gewalt, auch das Diesseits verlangte sein Recht, in der Kunst im gleichen Maasse wie in der allgemeinen Weltanschauung. In dem berühmten Universalienstreit hat sich, in der Zusammenfassung durch Abälard, schliesslich auch die Natur, die Wirklichkeit, ihren Platz an der Sonne erkämpft.

Das hier in kurzen Zügen angedeutete Verstehen gotischer Anschauung und gotischer Empfindung, wie es in den Lehren der damaligen Gelehrten niedergelegt ist, giebt wertvolle Gesichtspunkte für eine neue Betrachtung der gotischen Kunst. Die Thatsache, dass die Gotik als Erbe der frühmittelalterlichen Kunst nicht in abstrakte Schematik verfiel, wie es bei rein spiritualer Orientierung doch am Ende hätte der Fall sein können, erklärt sich aus dieser Polarität, ebenso wie das Vorhandensein eines körperlichen Schönheitsideals, bei dem aber die körperliche Schönheit doch nur wieder Wert hat als Ausdruck geistiger und seelischer Kräfte. Schon die Gotik, nicht erst die Renaissance, hat den Begriff der geistigen Persönlichkeit als Schönheitsmoment geprägt, wenn es auch erst zur Renaissancezeit — in Grünewald — die höchste Verwirklichung fand. Für Dvořak ist allerdings Jan van Eyck schon der Vollender dieses Prozesses.

Das Buch enthält eine Fülle wichtiger kunsthistorischer und ästhetischer Beobachtungen. Was Dvořak über das gotische Raumgefühl sagt, über die Ausschaltung der Tiefenwirkung in der Malerei und die Entwicklung der Komposition aus dem Bilde heraus, was er über den gotischen Freiraum und die eingeschobene Raumschicht und über die Bedeutung der Glasmalerei im ästhetischen Belange äussert, was er über die Figurenreihung in der Architektur und schliesslich über Giottos Stellung zur Gotik meint — alles das ist tief durchdacht und giebt wertvolle Fingerzeige, die auch für allgemeine Kunstbetrachtung wichtig sind. Um so bedauerlicher, dass das Buch wegen der Undurchsichtigkeit seiner Sprache und seines schwerfälligen Bürodeutsch nur mit äusserster Anstrengung zu verstehen ist.

E. Waldmann

✲

Die Kunstsammlungen im Franziskanerkloster zu Danzig.

Wegweiser von Museumsdirektor Dr. Hans F. Secker. Mit 50 Abbildungen. Verlag von Julius Bard, Berlin 1917

Was Secker in seinem Führer durch die Danziger Kunstsammlungen giebt, sind nicht Fussnoten zu den Gegenständen, es ist lebendiges Betrachten der Dinge selbst. Niemals vergisst er vor den Möbeln und Geräten, über die er schreibt, dass sie von Menschen benutzt wurden, dass sie den Ausdruck einer bestimmten Gesinnung bedeuten. So belebt sich die Erinnerung an die patrizisch stolze Art der Handelsherren, die dem Danziger Barock ihr Gepräge gaben, und so erweckt das neugeordnete Museum zugleich ein Stück künstlerischer Kultur: Wir denken an die Beziehungen des deutschen Ostens zur kaufmännisch stolzen Kunst Hollands, an die Bedeutung der Danziger Silberschmiede und an die bis Reval blühende Töpferkunst des achtzehnten Jahrhunderts, innerhalb deren Danzig eine hervorragende, von Secker an anderer Stelle (Cicerone 1915) behandelte Rolle spielt.

Auch Danziger Maler des siebzehnten Jahrhunderts wie Anton Möller und Daniel Schulz werden uns feste Begriffe. Die Kenntnis ihrer Werke trägt dazu bei, die Bedeutung des Ostens für den deutschen Barock erkennbar zu machen.

An diese geschichtlich gegebene Grundlage schliesst sich eine moderne Gemäldegalerie (ein Führer erschien 1913), die vom Realismus Krügers beginnend die Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts zeigt, darüber hinaus aber auch das zu bringen versucht, was allein einem Museum die Spannkraft geben kann: die Verbindung mit der eigenen Zeit. Möge es Secker gelingen, seine Sammlung zu einem Ausgangspunkt künstlerischer Kultur für die reiche und schöne Stadt zu machen, in der ihm seine Hingabe an die Eigenart ihrer Vergangenheit Heimatrecht erwarb. Da auch Stettin und Posen in ähnlichem Sinne thätig sind, ergiebt sich die Aussicht, dass der Osten die seiner wirtschaftlichen Kraft entsprechende Stellung auch innerhalb der künstlerischen Entwickelung Deutschlands einnimmt.

Edwin Redslob.

Digitized by Google

ERINNERUNG AN „ONKEL OS“

Oskar Kruse stand mit einer Dame vor einem Schaufenster, in dem Holzschnitte von Dürer ausgelegt waren. Während beide auf eine „Beschneidung Christi“ blickten, sprach Kruse leise und eindringlich diese Worte:

Was das Leben würzt,
wird dir hier verkürzt,
weine nicht,
kleiner Wicht!
für der Liebe Glück
bleibt genug zurück.
Schwabb!
ab!

ZEITGEMÄSS

(Aus Flauberts „éducation sentimentale“)

„Um die Mitte des Monats März sah Frédéric eines Tages, als er über den Pont d'Arcole ging . . . einen Zug von Individuen mit seltsamen Hüten und langen Bärten heran rücken. An der Spitze marschierte, die Trommel schlagend, ein Neger, ein altes Modell, und der Mann, der die Fahne trug, auf der im Winde die Inschrift „Kunstmaler“ flatterte, war niemand anders als Pellerin. Er machte Frédéric ein Zeichen, ihn zu erwarten, und kam fünf Minuten später zurück: er hatte gerade noch Zeit, denn die Regierung empfing eben die Steinmetzen. Er wollte mit seinen Kollegen die Errichtung eines Kunstforums beantragen, eine Art Börse, auf der man über die Interessen der Ästhetik handeln würde; sublime Werke würden entstehen, da die Mitarbeiter ihre Genies vereinigen würden. Paris würde binnen kurzem mit gigantischen Monumenten geschmückt sein; er würde sie alle dekorieren, er hätte schon mit einer Figur der „Republik“ begonnen. Eben kam ein Kollege, ihn abzuholen, denn hart auf ihren Fersen folgte die Kommission der Geflügelhändler . . .“

BLOND UND SCHWARZ

Unter diesem Titel weist Valnay in „Libre Parole“ vom 31. 5. darauf hin, dass zur Zeit Courajods im Jardin du Caroussel eine Statue zum Andenken an Pierre de Montereau errichtet wurde, dem ein blondes deutsches Mädchen in Stein eine gotische Kathedrale überreicht, während die Frankreich darstellende weibliche Figur nur ein Email in der Hand hält. Deutschland habe für sich durch Lug und Trug die Erfindung des gotischen Stiles in Anspruch genommen, den schwachen Courajod für diesen Plan gewonnen, und der habe im Dienste Deutschlands 1896 diese unverschämte Allegorie mitten in Paris errichten lassen. Wann nun endlich dieses schamlose Verbrechen gerächt werde? —

Vorschlag zur Güte: man nehme dem Mädchen mit der Kathedrale ihre blonden Zöpfe und gebe ihr einen schwarzen Schopf; alles wird dann in Ordnung sein.

ACHTZEHNTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTNEUNZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft IV

KUNST und Künstler

BERLIN

Preis 10 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 4 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT IV Januar 1920

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE
PREIS VIERTELJÄHRLICH M 10.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 11.—, IN DAS AUSLAND M 12.—
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IV

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Scheffler: Friedrich Ahlers-Hestermann	145
Otto v. Falke: Heimatlose Porzellanfiguren	154
G. F. Hartlaub: Die nordische Malerei in der Galerie zu Gotenburg	160
Hedwig Fechheimer: Eine ägyptische Statuette	171
Chronik: Staatliches Bauwesen, Corrado Ricci, die Siegesallee, Fritz Schaper †, August Renoir †	179
Kunstausstellungen: Berlin	182
Neue Bücher	185
Künstleranekdoten	188

ABBILDUNGEN

	Seite
Ernst A. Josephsson: Herrenbildnis	144
Friedrich Ahlers-Hestermann: Französisches Dorf	146
—: Bildnis	147
—: Die Elbe bei Blankenese	148
Friedr. Ahlers-Hestermann: Stilleben mit Geige	149
—: Freischütz	150
—: Häuser am Wasser	151
—: Haus unter Bäumen	152
—: Idylle	153
Vier Porzellan-Gruppen	154—159
H. F. Salmsson: Rübenerte	160
Per Hörberg: Bauernstube	161
Anders Zorn: Nachteffekt	162
Edvard Munch: Herrenbildnis	163
Ernst A. Josephsson: Bildnis Frau Fürstenberg	164
—: Der Maler Karl Skaubergh	165
W. Wilhelmson: Frauenbildnis	166
Karl Fredrik Nordström: Meine Frau	167
H. Hammershoj: Interieur	169
Joachim Skovgaard: Die Tiere des Paradieses	171
Sechs Abbildungen ägyptischer Statuetten	172—177
Die Siegesallee in Berlin, zwei Abbildungen	180 u. 181
Max Slevogt: Bildnis d'Andrades	183

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 ⟨AM OBELISK⟩

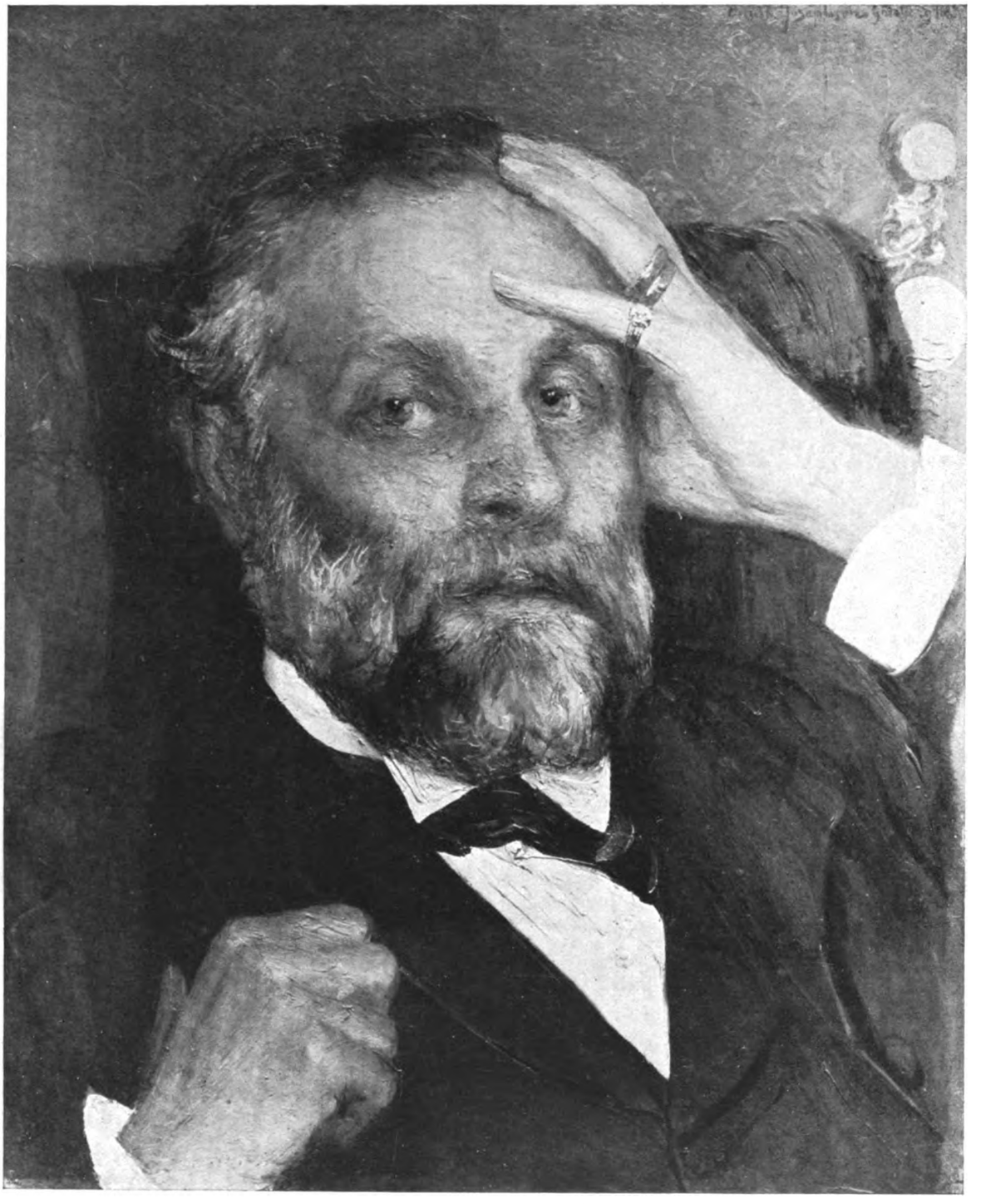
GALERIE
CASPARI
München, Briennerstr. 52
⟨Eichtal-Palais⟩

*

Moderne
Meister

Digitized by Google

Digitized by Google



ERNST A. JOSEPHSSON, BILDNIS PONTUS FÜRSTENBERG

Digitized by Google

Kunst und Künstler

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

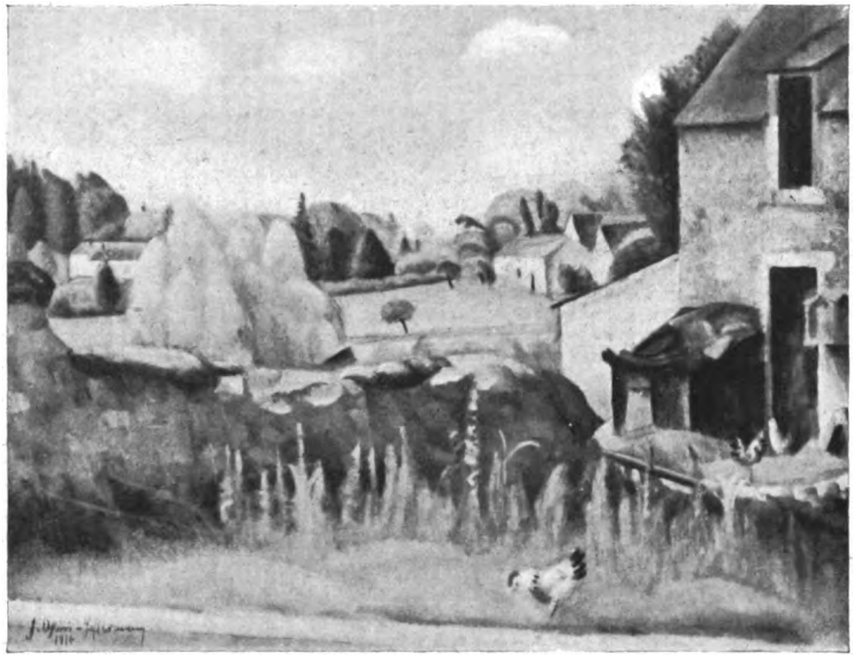
VON

KARL SCHEFFLER

Überblickt man die Werke der Hamburger Maler des neunzehnten Jahrhunderts – in der Hamburger Kunsthalle ist ja bequem Gelegenheit – so fällt es auf, daß allen diesen Künstlern ein Charakterzug gemeinsam ist: sie alle sind, mögen sie sonst geartet sein wie sie wollen, mehr zarte und feine als starke und kühne Naturen, sie alle sind empfindsam und infolgedessen mehr oder weniger Heimatskünstler. Dieser Zug einer fast weiblichen, zuweilen etwas trockenen Zartheit ist ebensowohl in den Werken des in Hamburg ansässigen Runge, wie in denen des ausgewanderten Wasmann, er ist in den Landschaften und Bildnissen von Oldach, Kauffmann, Morgenstern und Speckter, von Ruths, Lutteroth und Herbst, in den impressionistisch beeinflußten Arbeiten von Eitner, Illies, Siebelist und von Ehren und auch in der Kunstform von Friedrichs, Nölken und Ahlers-Hestermann. Man möchte sagen: alle Hamburger Maler haben einen Runge-Zug. Innig aber empfindlich gegen Störungen; neugierig in die Welt hinausblickend, dabei aber sehr hamburgisch. Sie lieben ihre Heimatstadt mit schöner, selten nur voll belohnter Ausdauer, aber sie kleben auch etwas am Heimatsboden. Sie sind schwer fortzubringen; und wenn sie wandern, kehren sie schnell und gern zurück. Dadurch kommt in ihre Kunst Bodenständigkeit, aber auch ein Ingrediens von Selbstgenügsamkeit. Etwas schönes Menschliches ist in der Malerei der Hamburger, doch ist sie immer auch mitbestimmt worden durch Rücksichten auf die vom Familiensinn und von der Frau regierten Gesellschaft.

Die Kunst Ahlers-Hestermanns reizt zu solchen allgemeinen Betrachtungen. Dieser Künstler gehört durchaus in die Reihe der Hamburger Maler seit hundert Jahren; er wirkt wie ein Enkel. Trotzdem er zu der Generation gehört, die aus dem beengend Heimatlichen heraus will, die nach Paris

Digitized by Google



FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, FRANZÖSISCHES DORF. 1914

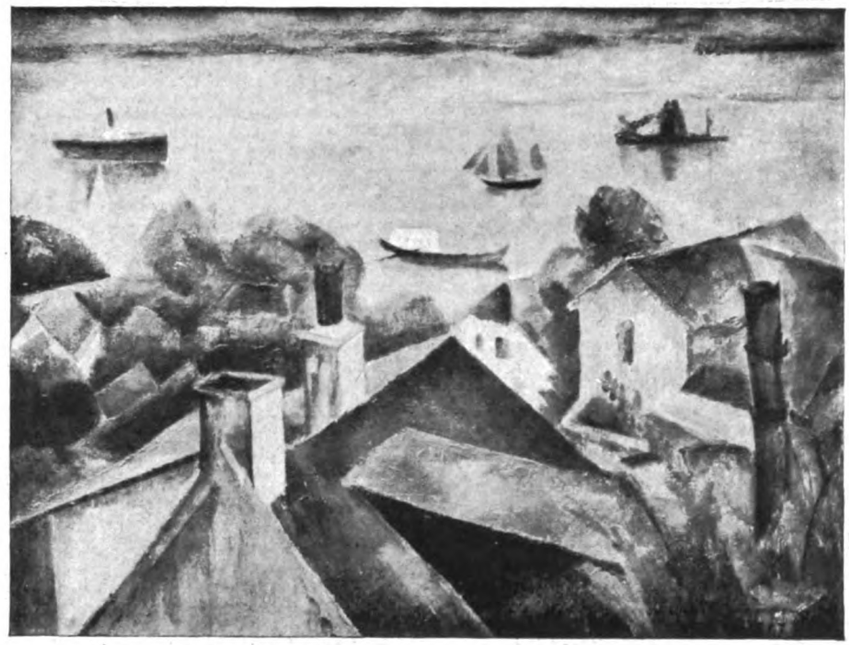
gegangen ist – was die Generation vorher noch nicht wagte – und der ein neuer kosmopolitischer Zug eigen ist. Er malt ganz anders als alle seine Vorgänger, aber er paßt geistig und künstlerisch doch gut zu ihnen. Ihm sitzt Hamburgische Tradition im Blut; er steht zwar in einem gewissen Gegensatz zum konservativen Geist Hamburgs, schon weil er ein Pionier ist, aber nur so etwa, wie Thomas Mann im Gegensatz zum Lübeckischen steht: dieser schreibt und jener malt bei aller Freiheit, als zählten sie unter ihren Vorfahren ein halbes Dutzend Senatoren und Bürgermeister.

Auch im weiteren Sinne ist Ahlers-Hestermann ein Enkel. Nicht ohne Ursache hat er so ausführlich über das Leben und Treiben jener Gruppe deutscher Maler geschrieben, die sich vor dem Krieg im Café du dôme in Paris zusammengefunden hatte. Er selbst ist in jeder Weise ein Mitglied dieses Kreises. Das heißt: er gehört als einer der Bewußtesten zu jenen Malern, die in der Mitte etwa dastehen zwischen dem Impressionismus und den neueren Stiltendenzen, die es sich zur Aufgabe machen, die Überlieferungen einer großen Zeit lebendig zu erhalten und vorsichtig weiter zu entwickeln, die den Expressionismus nicht ablehnen, ihm aber sehr vorsichtig und kritisch gegenüberstehn, und die vor allem eines wollen, dieses eine aber mit einer produktiven Sensibilität: schöne Malerei. Wie fast alle seine Genossen aus dem Café du dôme ist Ahlers-Hestermann ein aktiver Eklektiker. Er liebt offenbar Renoir, den Großmeister schöner Malerei, aber er berührt sich auch mit Henri Rousseau, und leise sogar mit dem Kubismus, er weiß Matisse zu schätzen, doch verehrt er auch Feuerbach, er steht da, wie schwankend zwischen einem impressionistischen Renoir-Rokoko und einem zarten modernen Klassizismus. In seiner Malerei ist ein Proud'honzug. Vieles ist darin aufgenommen, alles aber ist geistreich verarbeitet. Er ist Mitglied eines Malerkreises, den man „die Angeregten" nennen könnte. In seiner Kunst waltet ein klarer Verstand, er gibt sich Rechenschaft über jeden Pinselstrich, wird dadurch aber nur um so interessanter; denn die Überlegung wird getragen von einer künstlerischen Genußkraft, die nie aussetzt. Er ist eine echte Malernatur, weil er in jedem Augenblick Maler ist; aber er lebt mehr mit der Kunst als mit der Natur, mehr mit der Form als mit dem Leben. Sein

Digitized by Google

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, BILDNIS. 1916

Digitized by Google



FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, DIE ELBE BEI BLANKENESE. 1917

Naturell ist ordnend und zugleich experimentierend. Er wagt sich nicht ungern auf neues, unbekanntes Gebiet, doch tut er es sehr vorsichtig, niemals läßt er den Ariadnefaden der Überlieferung fahren.

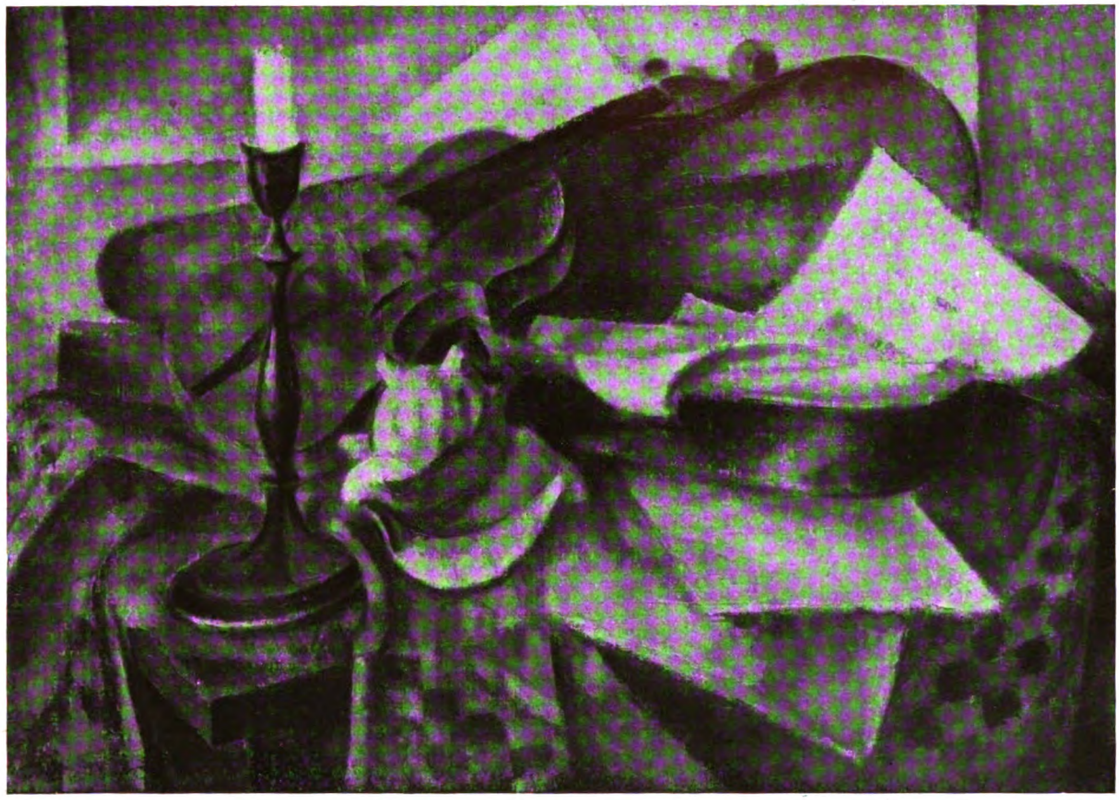
Die Leser dieser Blätter kennen Ahlers-Hestermann nicht nur aus den Bildern, die in den letzten sechs Jahren in den Ausstellungen der Freien Sezession zu sehen waren, sondern auch aus einigen ausgezeichneten Aufsätzen. Sie kennen ihn um so besser, als in diesen Aufsätzen, die alle von einem kameradschaftlichen Gefühl diktiert worden sind, immer auch etwas Autobiographisches enthalten war. Zwischen den Zeilen hat Ahlers-Hestermann auch von sich selbst gesprochen, als er Erinnerungen an Thomas Herbst mitteilte, als er seinen früh gestorbenen Freund Franz Nölken würdigte, und vor allem, als er seinen Erinnerungen an Paris eine Form gab, die seinen Bericht über die Künstlergruppe des Café du dôme historisch machen wird.* Seine eigene Entwicklung ist uns vor Augen getreten, als er über seine Weggenossen schrieb – fast so geistreich lebendig und amüsant treffend schrieb, wie einst der Engländer George Moore über Manet, Monet, Degas und andere Maler dieses Kreises geschrieben hat. Wir haben erfahren, daß der Hamburger auf den Rat Lichtwarks bei Artur Siebelist als Schüler eingetreten ist und dort neben Rosam, Nölken, Fritz Friedrichs und andern gearbeitet hat, und daß Meier-Graefe ihn dann ermuntert hat nach Paris zu gehen. Und wir haben von dieser Lehrzeit in Paris gehört, von der Arbeit, vom Umgang mit den Genossen und von der Rückkehr nach Hamburg bei Kriegsausbruch.

Die Ergebnisse der in Hamburg begonnenen, in Paris beendeten Lehre waren in einer Ausstellung bei Fritz Gurlitt neulich gut zu überblicken. Sie sprechen ebensowohl für das Talent, wie für den Ernst und den Geist des Künstlers. Mit allen Malern, die näher mit Matisse in Berührung gekommen sind, oder die vielmehr von ihrer Natur getrieben worden sind, die Nähe dieses bedeutendsten modernen Lehrtalents zu suchen, teilt Ahlers-Hestermann eine Eigenschaft: seine Malerei hat Gewissen. Vielleicht zu viel Gewissen; vielleicht will auch er seine Sache immer um ein weniges zu gut machen. Er ist vielleicht zu objektiv und kritisch sich selbst gegenüber. Ließe sich alles aufzeichnen, was Ahlers-Hestermann beim Malen gedacht, überlegt und empfunden hat, so würde man eine geistreiche Kunstlehre in Händen halten.

* Siehe Kunst und Künstler, Jahrg. XIV Seite 3, Jahrg. XVII Seite 408 und Jahrg. XVI Seite 369 u. ff.

Digitized by Google

Denn es geht seine Kunst durch viele Gedankengänge hindurch. Ihre graziöse Primitivität sogar ist ein Denkergebnis. Überall spürt man die sensitive Erwägung, die immer wiederholte Prüfung. Aber die Malerei wird dadurch nicht systematisch, sie bleibt flüssig, ja sie wird nur um so musikalischer. Die Form erscheint so lange gefeilt, bis alle Unreinheiten verschwunden sind und bis sie harmonisch klingt; sie ist ihrer Entstehungsweise nach



FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, STILLEBEN MIT GEIGE. 1917

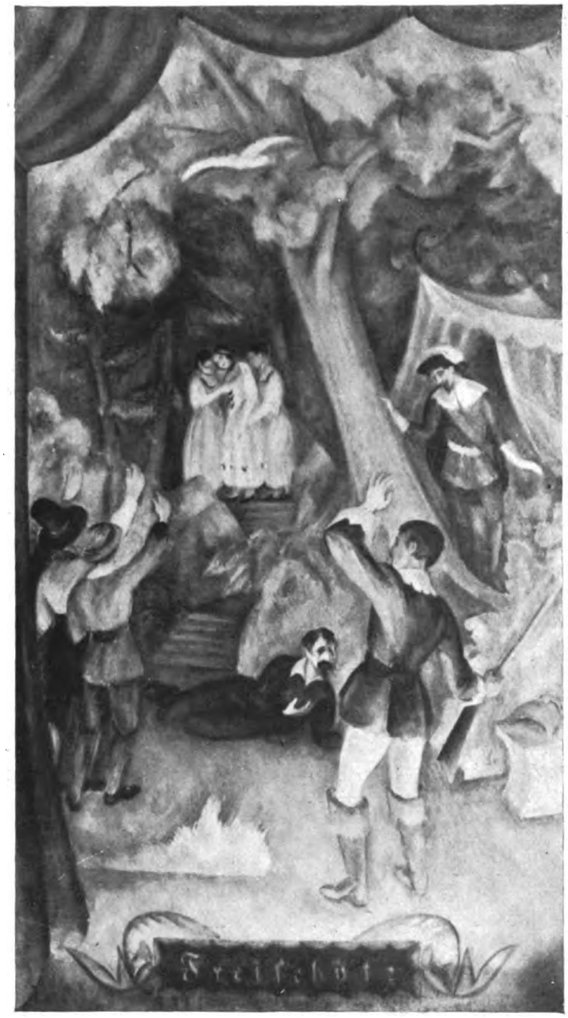
nicht spontan. Die Naivität ist nicht wenig getährdet; aber sie erhält sich, wenn sie auch einige altkluge Züge annimmt. Ahlers-Hestermann versteht es intellektuell kühl und herzlich, streng und gefällig, abstrakt und sinnlich klangvoll in einem zu erscheinen. Jeder Pinselstrich ist kontrolliert, und doch ist in der Malerei etwas still Blühendes. Dieses ist wahrscheinlich die Erklärung: eine schöne Seele, die von einem scharfen Verstand ein wenig zu streng behandelt wird.

Einige Rundbilder, ausführliche Entwürfe für dekorative Malereien in einem Gartenhaus, sind merkwürdig dadurch, wie das in der pariser Lehre Gewonnene mit einer deutschen Legendenromantik, die einem den Namen Schwind auf die Lippen bringt, in Verbindnng gebracht worden ist. Das Dekorative erscheint aller groben Virtuosität und Handwerksmäßigkeit entkleidet; es besteht in der Kostbarkeit der Fläche und im Rhythmus der Komposition. Freilich ist es der Phantasie des Malers bei weitem nicht gelungen, das Naturmotiv, die Naturstudie so etwa zu verwandeln, wie Corot es konnte. Dieser durfte wirklich von sich sagen, er sähe die Nixen und Nymphen im Wasser und im Gebüsch vor sich; der Hamburger hat seine Gestalten nachträglich in Landschaften hineingedacht, wodurch dann etwas Allegorisches zustande gekommen ist. Der Betrachter glaubt einmal ein Motiv von den Ufern der Lahn zu erkennen, in das ein Fährmann und zwei Wasserweibchen sehr fein aber doch nicht ganz überzeugend hinein-

Digitized by Google

gemalt worden sind, und er glaubt ein andermal vor einer schleswig-holsteinischen Landschaft zu stehen, in die das arkadische Liebespaar nicht recht hineinpassen will. Walser ist solchen Aufgaben gegenüber vielleicht mehr Amateur, aber ihm gelingt besser die Verbindung von Wirklichkeit und ist mächtig in allen seinen Jüngern, er hat in seiner Jugend auch für sie in der Porzellanmanufaktur von Sèvres gearbeitet.

Ähnliche Anmerkungen wären zu machen vor den drei Panneaux mit Darstellungen von Opernmotiven: Freischütz, Zauberflöte und Entführung



FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, FREISCHÜTZ. 1913

Dichtung, von Geschautem und Erträumtem. Sein modernes Biedermeiertum ist überzeugender als der leise biedermeierliche Expressionismus Ahlers-Hestermanns. Doch sind diese Rundbilder schöne Beispiele einer vornehmen künstlerischen Kultur. Zu der reinlich, festlichen Form paßt gut die aquarellartig dünne Technik und eine Tonskala, die von fern an Porzellanmalerei erinnert. Renoir aus dem Serail. Es ist wohl nicht Zufall, daß zwei Opern von Mozart gewählt sind. Dieser Musiker muß Ahlers-Hestermann besonders liegen, denn er selbst erstrebt Klarheit und Fülle, einen lieblichen Ernst und naive Weisheit.

Die Landschaften zeigen, wie an der Malerei des Hamburgers Anschauung, Geschmack und Einsicht gleicherweise Anteil haben. Niemals ist die

Digitized by Google

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, HÄUSER AM WASSER. 1919

Anschauung trivial – eher ist sie manchmal etwas zu geistreich – niemals gleitet der Geschmack ins Kunstgewerbliche, niemals wird der Kunstverstand dogmatisch. Was Ahlers-Hestermann erstrebt, ist der Zusammenklang von freundlicher menschlicher Wärme und formaler Akuratesse. Er hat die Akuratesse des Hamburgers im Blut, und ist zugleich ein Stück Romantiker. Darum gibt sich seine Romantik etwas verschämt. Seine Malerei kennt nicht jene schöne Schamlosigkeit, von der George Moore mit Bezug auf Manet spricht. Ahlers-Hestermann bleibt der Natur gegenüber vorsichtig. Auch in der Empfindung des Raumes. Er sucht einen Weg zwischen dem Kubischen und dem Kubistischen, zwischen dem sinnlichen Erlebnis des Raums und seiner Abstraktion. Und er findet ihn so klug, daß er hier die Doktrin, dort die Erschütterung vermeidet. Charakteristisch ist auch, daß Ahlers-Hestermann wählerisch in seinen Landschaftsmotiven ist, daß er eine bestimmte Art von Motiven braucht. Er zwingt nicht das Fremdartige oder Zufällige kraft eines Temperaments zusammen, sondern geht von Landschaften aus, in denen schon bestimmte Kompositionselemente vorhanden sind.

Darum ist er auch ein guter Stillebenmaler. Als solcher kann er sich selbst das Motiv schaffen, wie er es braucht. Er stellt sich die Gegenstände, die Formen- und Farbenkontraste zusammen, in-

Digitized by Google

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, HAUS UNTER BAUMEN. 1918

dem er dem Wagnis nicht ausweicht, mit experimentierendem Geschmack und mit einem starken Sinn für das sich Bedingende und Ergänzende. Angesichts einer Form oder Farbe fordert sein Auge sehr lebendig gewisse Komplementärreize. Jeder Bewegung weiß er überzeugend Gegenbewegungen zu suchen, jede Dominante weiß er so aufzulösen, daß man meint, es sei „richtig". Seine Stilleben haben Atmosphäre und Stimmung, und sind doch auch Ornamente. Freilich haben die toten Gegenstände bei ihm nichts von dem unheimlichen Leben, das bei von Gogh frappiert, seine Malerei hat weder die sakrale Note Cézannes, noch die sinnliche Fülle Manets; niemals aber sind seine Stilleben auch nur geschmackvolle Arrangements oder hübsche Arabesken, die von anregenden Form- und Farbenschwingungen leben. Alle Erscheinung ist bei ihm belebt, sie hat eine Seele – eine geistreiche Seele.

Was er angreift, gelingt ihm ungefähr gleich gut, weil in seiner Malerei viel Pflichtgefühl ist. Auch das Bildnis glückt ihm. Als Maler von Bildnissen verrät er vielleicht am deutlichsten, was ihn vor vielen Genossen auszeichnet: Takt. Es ist Takt darin, wie er das Format wählt, wie er das Modell hinsetzt, wie er es charakterisiert und wie er es zum Gegenstand schöner Malerei macht. Nur diesem Takt kann es auch gelingen, so natürlich und unbefangen in einer Malerei zu bleiben, in der das Pariserische mit dem Hamburgischen sich so eng berührt, in der, paradox gesprochen, Renoir und Cézanne verarbeitet sind und Siebelist noch nicht ganz überwunden ist. In der, um es zu wiederholen, Expressionismus und Biedermeier zur Einheit werden. Die Eigenschaft des Taktes weist überhaupt auf das, was Ahlers-Hestermann auszeichnet: sie weist auf einen feinen Sinn für Maß, auf das zarteste Unterscheidungsvermögen

Digitized by Google

und auf instinktive Selbstbeschränkung, sie weist auf aristokratische Liebenswürdigkeit. Eine mühsam erworbene Kunstbildung ist dem Hamburger beinah natürlich, sie ist ihm Kultur geworden. Und weil sie Kultur wurde, scheint sie wieder in Empfindung verwandelt, äußert sie sich als Klang und Melodie.

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, IDYLLE. 1914

Digitized by Google

PORZELLANGRUPPE, SAMMLUNG DR. W. v. PANNWITZ, BERLIN
Abb. 1

HEIMATLOSE PORZELLANFIGUREN

VON

OTTO v. FALKE

Seit sich die kunstgeschichtliche Bearbeitung des deutschen Porzellans darauf verlegt hat, auf dem von Herbert Hirth (Deutsch-Tanagra) eingeschlagenen Weg fortschreitend, die Meister der keramischen Kleinplastik festzustellen, haben sich die Augen derer, die als Sammler oder Forscher ihre Aufmerksamkeit diesem Kunstzweig zuwenden, soweit geschärft, daß sie in der Regel die Fabrikmarken kaum mehr nötig haben, um wenigstens die örtliche Herkunft der meisten Porzellanfiguren ohne Schwierigkeit zu bestimmen. Aber die Regel hat leider doch noch manche Ausnahmen. Daß es noch nicht gelungen ist, die kaum übersehbare Menge unserer alten Porzellanfiguren durchweg nach den Meistern aufzuteilen und die Werke jedes uns nach Namen oder stilistischer Eigenart bekannt geworde-

Digitized by Google

nen Künstlers säuberlich auseinander zu halten, das ist bei der Unzulänglichkeit der urkundlichen Quellen nicht weiter verwunderlich; denn je größer und betriebsamer eine Porzellanmanufaktur war und je umfangreicher ihr Modellbesitz, um so leichter entsteht durch das enge Zusammenarbeiten von Meistern und Gehilfen, von Modelleuren und Bossierern ein Manufakturstil, der den persönlichen Stil des einzelnen Künstlers verschleiert, wie das bei den plastischen Schöpfungen von Meißen und Berlin am stärksten hervortritt. Merkwürdiger aber ist es, daß nach den unleugbar großen während der letzten zwanzig Jahre erreichten Fortschritten der Porzellankunde doch noch Gruppen und Figuren vorkommen, deren Heimatsnachweis durchaus nicht glücken will, weil ihnen das amtliche Ursprungszeugnis eines Fabrikzeichens abgeht. Es handelt sich bei diesen Rätseln der Porzellankunde keineswegs bloß um unerhebliche Durchschnittsarbeiten, sondern um sehr beachtenswerte Kunstwerke, deren richtige Einordnung für die Kunstgeschichte der deutschen Porzellanplastik nicht bedeutungslos sein würde. Aus diesem Grund sollen hier ein paar bisher heimatlose Gruppen vorgeführt und zur Erörterung gestellt werden, für deren Herkunft ein neuer Vorschlag ausreichend begründet werden kann.

In einer Privatsammlung in Berlin fällt in einer Umgebung von erlesenen Meißener und süddeutschen Porzellanfiguren die Gruppe eines Arm in Arm einherschreitenden Paares durch einen über die sonst übliche Durchbildung der Porzellankavaliere hinausgehenden Realismus auf (Abb. 1, hoch 15 cm). Haltung und Ausdruck erinnern ein wenig an ein würdiges Ehepaar, das in seinen Staatsgewändern dem Künstler für ein Familienbild Modell steht; die Gesichtszüge scheinen soweit individualisiert, daß man den Gedanken an eine wirkliche Porträtdarstellung nicht unwahrscheinlich findet, obwohl im allgemeinen der rein dekorative Zweck der zum Verkauf bestimmten Porzellanplastik der Herstellung von Bildnisfiguren, namentlich kleinen Maßstabes, entschieden nicht förderlich war. Die Gruppe stammt aus der alten Berliner Sammlung Rosenfeld, bei deren Versteigerung in Amsterdam 1916 sie als eins der anziehendsten Porzellanwerke stark umworben war. Sie ist unbezeichnet, und obwohl sie die Hand eines Modelleurs von nicht gewöhnlichem Können verrät, ist ihre Herkunftsbestimmung strittig geblieben. Auf der Berliner Porzellanausstellung des Jahres 1904 wurde die Gruppe unbedenklich und ohne Vorbehalt unter Ludwigsburg eingereiht (Brüning, Europäisches Porzellan Nr. 940, S. 167); sie erschien demgemäß im folgenden Jahr auch auf der Ausstellung von Altludwigsburger Porzellan in Stuttgart, ist jedoch in das daraus hervorgegangene Album von Wanner-Brandt mit Recht nicht aufgenommen worden. Trotzdem kehrte der Amsterdamer Katalog der Sammlung Rosenfeld wiederum zu der Zuweisung an Ludwigsburg zurück und fügte noch mit einem Fragezeichen die Vermutung hinzu, daß der Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Gemahlin dargestellt sein könnten (Collection Marie Rosenfeld, Amsterdam, Frederik Muller, Nr. 889). Der Herzog war seit 1756 von seiner rechtmäßigen Gemahlin geschieden, die Ludwigsburger Porzellanfabrik wurde aber erst 1758 gegründet. Gemeint ist also die Freundin Karl Eugens und Gattin seiner späteren Jahre, Franziska von Hohenheim.

Durch diese Deutung wird unser Paar einer mit der Fabrikmarke zweifelsfrei bezeichneten Ludwigsburger Porzellangruppe im Stuttgarter Altertumsmuseum angenähert, die eine Dame am Spinett sitzend darstellt, wie sie einem alten Kavalier die Schnupftabaksdose anbietet (abgebildet im Album Wanner-Brandt Nr. 58, L. Balet, Ludwigsburger Porzellan Nr. 300, Farbentafel). Die beiden Gruppen haben manches Verwandte: der Sockel hat hier wie dort die sonst recht ungewöhnliche Form einer dünnen, gänzlich unverzierten Platte, beide Frauen haben eine niedrige Haartracht, Perlen als Ohrgehänge und mitten über der Stirn einen blumenartigen Aufputz; das Paar am Spinett ist ebenfalls in der Kleidung und in den Köpfen so realistisch und anscheinend individuell gestaltet, daß auch hier geschichtliche Personen gesucht worden sind. Was Pfeiffer in der Einleitung des Albums von Wanner-Brandt (S. 12) nur vermutungsweise andeutete, wird von Balet bereits als sichere Tatsache hingestellt: der alte Herr mit der Perrücke und die Dame am Spinett seien Voltaire und die Reichsgräfin Franziska von Hohenheim. Beweis: die sprechende Ähnlichkeit. Die vermeintliche Bildnisähnlichkeit kleiner Porzellanfigürchen ist aber immer ein sehr subjektives und daher unsicheres Argument und es wird vollends unzulänglich, wenn die daraus gezogenen Schlüsse mit den geschichtlichen Daten im Widerspruch stehen, und die Daten stimmen in diesem

Digitized by Google

PORZELLANGRUPPE, KGL. ALTERTUMSMUSEUM, STUTTGART
Abb. 2

Fall ganz besonders schlecht. Als Voltaire im Jahre 1753 Deutschland verließ, war Franziska von Bernardin erst fünf Jahre alt. Sie kam 1771 als Frau von Leutrum an den Hof nach Stuttgart, wurde auf Wunsch des Herzogs Karl Eugen im folgenden Jahr geschieden, 1774 Gräfin von Hohenheim und 1785 die Gemahlin des Landesherrn. Als die Gunst Karl Eugens sie aus dem Dunkel der Bedeutungslosigkeit heraushob, war Voltaire († 1778) zwar noch am Leben, aber schon längst in Ferney seßhaft geworden. Es ist also mehr wie unwahrscheinlich, daß Franziska von Hohenheim jemals Gelegenheit gehabt hat, dem berühmten Franzosen eine Prise anzubieten. *

Wenn man somit in der Ludwigsburger Spinettgruppe auch nicht mehr Voltaire und die Freundin des Herzogs Karl Eugen erkennen kann, sondern bloß einen Boudoirbesuch, ein vorher in Meißen und später in Wien öfters behandeltes Thema, so blieb doch das bezeichnete Ludwigsburger Werk immerhin noch eine Stütze für die Zuschreibung der nicht unähnlichen Gruppe in Berlin an die Württembergische Manufaktur. Diese Annahme erschien um so einleuchtender, als im Jahr 1913 das

* Der Porzellankatalog des Kgl. Altertumsmuseums in Stuttgart erkennt noch in einer zweiten Gruppe Nr. 301, Album Wanner-Brandt Nr. 61, den Herzog und seine Freundin. Sie sitzen hier als Liebespaar in einer Laube, die, aus blühenden Rocailleformen gebildet, unmöglich nach 1771 angesetzt werden kann, ohne der Stilgeschichte Gewalt anzutun. Da die Tracht der Figuren ebenfalls auf die sechziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts deutet, muß auch diese Taufe als unhaltbar aufgegeben werden.

Digitized by Google

WEGELYFIGUREN, KUNSTGEWERBEMUSEUM, BERLIN
Abb. 3

Kgl. Altertumsmuseum in Stuttgart eine gleichfalls unbezeichnete Porzellangruppe aus altem Stuttgarter Privatbesitz erwarb, die augenscheinlich von demselben Meister geschaffen ist (Abb. 2, hoch 16,5 cm). Dieses zweite Ehepaar ist nicht das Gegenstück, sondern eine Variante des ersten: beide Herren führen ihre Dame am rechten Arm, haben die rechte Hand in die Weste geschoben, während die linke von dem steif abstehenden Westenschoß verdeckt wird. Abgesehen davon, daß der eine Herr den Hut auf dem Kopf, der andere unter dem Arm trägt, weichen Stellung und Tracht der auf bemerkenswert soliden Füssen stehenden Kavaliere nur unerheblich von einander ab. Der Hauptunterschied liegt in der Frauenkleidung: einmal Gala, das andere Mal Straßenkleid. Die zweite Dame trägt statt des breiten Reifrocks einen schlichter fallenden geteilten Rock mit Rüschenbesatz und eine schwarze Mantille, die den matronenhaften Eindruck noch verstärkt. Die Frauen gleichen sich zwar nicht in den Gesichtszügen, aber die Köpfe sind einander doch ähnlich gebildet mit derselben niedrigen Frisur, Ohrgehängen und dem Sträußchen über der Stirn. Der aufgespannte Fächer der Reifrockdame darf nicht als Unterschied angeführt werden, weil er mitsamt der rechten Hand ergänzt ist. Als ein augenfälliges Merkmal der gleichen Herkunft beider Gruppen ist die dünne unverzierte Sockelplatte zu beachten. Die Bemalung beider Gruppen ist insofern verwandt, als sie vorwiegend mit vollen in breiter Fläche aufgetragenen Farben arbeitet; die zwei Herrenröcke sind schokolade-

Digitized by Google

braun, der Reifrockanzug unbemalt mit Goldblumen, der andere Frauenrock einheitlich grün, die beiden Schoßwesten sind verschieden, aber doch mit gleich reichlicher Vergoldung gemustert. Die Abbildungen zeigen so deutlich die gleiche Hand, daß von einer weiteren Aufzählung übereinstimmender Kennzeichen abgesehen werden darf.

Der Bericht des Stuttgarter Altertumsmuseums über das Jahr 1913, in dem die dortige Gruppe zuerst veröffentlicht wurde, neigt zwar zu der Ansicht, daß es sich um eine Darstellung Karl Eugens und der Franziska von Hohenheim handelt, lehnt aber trotzdem die Herkunft aus Ludwigsburg entschieden ab. An dieser für die Beurteilung des Ludwigsburger Porzellans sicherlich berufensten Stelle wird mit Recht ausgeführt, daß weder der plastische Stil der Gruppe noch ihre Bemalung mit den bekannten Erzeugnissen der württembergischen Manufaktur übereinstimmen. Eine positive Auskunft über die Heimatsfrage gibt der Museumsbericht nicht; er denkt an eine süddeutsche Fabrik und setzt die Entstehung frühestens in die achtziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts.

Einer so späten Datierung widerspricht jedoch die Tracht, insbesondere die Mode der straff abgespreizten Westenschöße, die der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts angehört. Das wird durch Meißner Porzellankavaliere des Kändlerstils bestätigt. Eine genaue Zeitbestimmung ermöglichen zwei ganz gleich gekleidete Figuren im Berliner Kunstgewerbemuseum, bezeichnete Werke der Porzellanfabrik von Wegely in Berlin, die nur von 1752–1757 tätig war (Abb. 3, hoch 18,5 cm).

Damit scheint mir zugleich die richtige Fährte auf der Suche nach dem Schöpfer der beiden heimatlosen Gruppen gefunden zu sein. Unsere Wegelyfiguren sind zum Vergleich mit dem Paar in Stuttgart wie geschaffen. Der Kavalier reicht seiner Dame den Arm, während sie noch mit der Linken die schwarze Mantille zusammenfaßt; sie sind also sozusagen in dem Moment dargestellt, bevor sie sich zu einer Gruppe in der Art der beiden Ehepaare zusammenschliessen. Den Hut trägt der Herr unter dem Arm wie der Kavalier der Reifrockgruppe; sein von dem abgespreizten Westenschoß zurückgeschobener Rock ist wiederum schokoladebraun bemalt, das Frauenkleid mit denselben Rüschen und Volants besetzt wie bei der Stuttgarter Gruppe.

Gegen die hier vorgeschlagene Zuschreibung der zwei unbezeichneten Gruppen an den Bildhauer der Wegelyfabrik ließe sich einwenden, daß die bezeichneten Einzelfiguren der Abbildung 3 nicht auf dünnen Platten, sondern auf Rokokosockeln mit geriffeltem Rand stehen, wie sie für die Wegelyplastik kennzeichnend sind. Vorherrschend ist diese Sockelform bei den Wegelyfiguren allerdings, aber daß auch dünne flache Sockel ohne Randverzierung vorkommen, beweist die nicht seltene Wegelygruppe eines Liebespaares mit einem Vogelbauer (Abb. 4), die einem Modell Kändlers nachgebildet ist. Daß unseren Einzelfiguren die sichere Haltung abgeht, welche die Ehepaargruppen auszeichnet, ist zuzugeben; auch erscheint die Durchführung der Köpfe bei den Einzelfiguren weniger sorgfältig und eingehend. Demgegenüber ist zu beachten, daß der Kavalier der Abbildung 3 nicht nur durch die abgebrochenen Finger, sondern auch durch Beschädigung der Nase und Oberlippe entstellt ist. Ungleichheiten in der Modellierung kann man auch innerhalb der bezeichneten Plastik der Wegelyfabrik beobachten; ihr Bildhauer Ernst Heinrich Reichardt hat sich bei großen Stücken öfter mit einer derben summarischen Formenbehandlung begnügt, während manche seiner kleineren im Maßstab der zwei unbezeichneten Paare angeführten Gruppen diesen an Feinheit nicht nachstehen. Zudem lassen sich an der Gruppe in Stuttgart, auch abgesehen von der Kleidung, noch einige Kennzeichen der Wegelyporzellane nachweisen: erstens zeigt sie in den unbemalten Teilen das bekannte reine Weiß der Wegelymasse, zweitens hat die Dame die ungewöhnlich großen Hände, die an sehr vielen Wegelyfiguren als eine Eigentümlichkeit Reichardts auffallen, und schließlich ist die Bemalung des Frauenrocks vorn an mehreren Stellen abgesprungen. Das ist eine in der Wegelyfabrik, die ja über die Versuchsjahre kaum hinauskam, häufige Unvollkommenheit.* Stammen die Gruppen aus der Wegelyfabrik, so erklärt sich auch, daß zwei so ansprechende Werke nur in je einem Exemplar erhalten sind; denn wenn auch die Erzeugung der ersten Berliner Porzellanfabrik für die sechs Jahre ihres Bestehens ganz ansehnlich war, so blieb doch der Absatz und die Verbreitung ihrer Arbeiten gering. Die wirtschaftliche Sicherheit und die großen Aufträge Friedrichs II., die

* Vergl. Porzellanhandbuch von Brüning und Schnorr v. Carolsfeld S. 131.

Digitized by Google

die Königliche Manufaktur so schnell auf die Höhe brachten, sind Wegely nicht zuteil geworden, da der König zu seiner Leistungsfähigkeit wenig Zutrauen hatte. Als Wegelys Unternehmen 1757 einging, hat der technische Leiter und Bildhauer Reichardt den Betrieb bis 1761 auf eigene Rechnung fortgeführt; es wäre möglich, daß das Fehlen der Wegelymarke auf den Ehepaargruppen damit zusammenhängt.

Kann man diese Gruppen den Arbeiten Reichardts zurechnen, so gewinnt sein Werk erheblich. Denn sehr umfangreich ist es nicht; viel mehr wie ein halbes Hundert meist unbemalter figürlicher Modelle wird einschließlich der zahlreichen Kinderfigürchen kaum zusammenkommen. Obwohl Bildhauer von Beruf und der einzige schöpferische Modelleur der Wegelyfabrik, – denn die gesamte Wegelyplastik verrät dieselbe Hand – konnte sich Reichardt doch nicht ganz der künstlerischen Tätigkeit widmen, da er als Arkanist auch mit der Massebereitung befaßt war. In der Fabrik von Gotzkowsky hatte er außerdem die Direktion über die Verfertigung des Geschirrs und in die Königliche Manufaktur ist er 1763 ebenfalls als Arkanist übernommen und nicht mehr als Bildhauer beschäftigt worden. Er starb schon im folgenden Jahre. Die reiche Erfindung der großen Porzellanbildner vom Rang der Kändler, Bustelli, Beyer, Melchior besaß Reichardt nicht. Er stand unter dem Eindruck des Barockstils Kändlers und hat manches Motiv mehr oder minder frei von Meißen übernommen. Aber ein bloßer Nachahmer war er doch nicht; seine Porzellanplastik hat ihr eigenes Gepräge und was ihr an Gefälligkeit abgeht, wird durch Kraft und Ausdruck ersetzt.

WEGELYGRUPPE, KUNSTGEWERBEMUSEUM, BERLIN
Abb. 4

Digitized by Google

HUGO FREDRIK SALMSSON, RÜBENERNTE

DIE NORDISCHE MALEREI
IN DER GALERIE ZU GOTENBURG

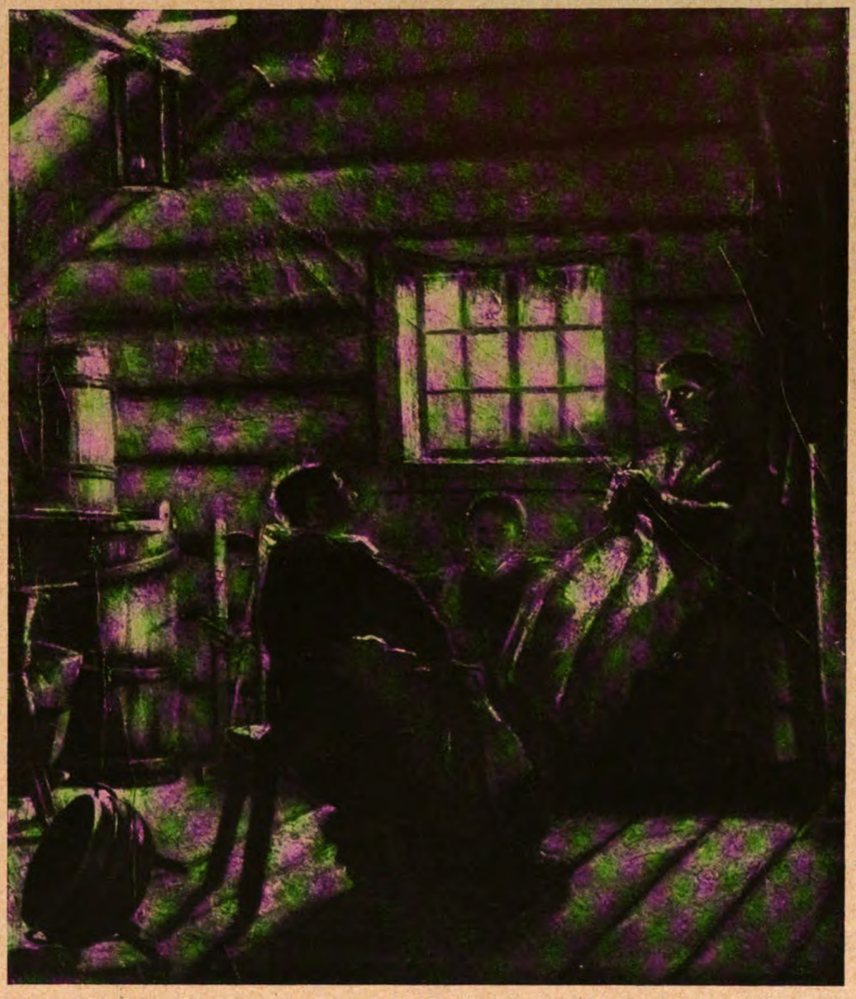
VON

G. F. HARTLAUB

Die Gotenburger Gemäldegalerie, neben Stockholm die bedeutendste moderne Kunstsammlung Schwedens, bietet einen in ihrer Weise imponierenden, breiten und lückenlosen Überblick über die schwedische Malerei vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis zur jüngsten Gegenwart. Und zwar nicht nur eine Übersicht über die weithin sichtbaren Höhepunkte, sondern auch manche intime Einblicke in versteckte Seitentäler, wo der Fachmann und Kunstfreund seine besonderen Überraschungen sucht und findet. Die Gotenburger Galerie gehört zu der Klasse der „interessanten" Sammlungen. Wir meinen damit, daß sie nicht eigentlich zu den ausgesprochen „schönen" Sammlungen zu rechnen sei, nicht eben viele Gegenstände höchster ästhetischer Andacht biete, sondern mehr das historisch Wichtige, gewiß auch das Überraschende. Zum Teil liegt dieser ideelle „Mangel" vielleicht an der ungünstigen Aufstellung der Bestände, die vorläufig noch mit anderen fremdartigen Bestandteilen in ein nüchternes Museumsgebäude eingepfercht und außerdem mit den Verfügungen eines Hauptstifters belastet sind. Zum größeren Teil liegt es jedoch am Wesen der schwedischen Malerei selbst. Denkt man an das Schrifttum des späteren neunzehnten Jahrhunderts, so fühlt man sich in Schweden gleichsam an der Quelle des Lichtes, beachtet man die bildende Kunst, so zeigt

Digitized by Google

sich, daß man am äußeren Rande des geistigen Kulturkreises von Europa steht. Man könnte auch sagen: in der Provinz! — aber dazu ist die künstlerische Hervorbringung dieses Landes doch wieder zu weltläufig, zu sehr europäisch-unterrichtet. Hier haben wir eine Art von „Antinomie", welche vielleicht die Ursache des äußeren Erfolges der schwe-



PER HÖRBERG, BAUERNSTUBE

dischen Malerei bildet, vielleicht aber doch — in einem tieferen Sinne — ihr Verhängnis. Die verführerischste und zugleich doch die schwächste Seite der schwedischen Kunst scheint uns das Virtuosentum zu sein. Virtuos und bis zu einem gewissen Grade auch maniriert sind die Anders Zorn, Lijefors, Larsson und manche andere Künstler, die mit der unverbrauchten Frische und dem besonderen Vorstellungskreis des Nordens in das Zentrum (Paris) kamen, dort mit glänzender Anpassungsfähigkeit an das Fremde ihre schwedische Eigenart internationalisierten und aus solcher Mischung eine „Spezialität" fertig zu machen wußten. Mit ihr kamen sie dann in die ziemlich kunstarme Heimat zurück, machten naturgemäß Aufsehen, fanden Erfolg und große Nachfrage. Was aber fortab fehlte, war die Reibung, der Gegensatz zu anderen, der stete Antrieb zur Selbskritik und Selbstentwicklung. So blieb man stehen in seiner Spezialität und erwarb mit ihr Weltruf, aber keine Weltbedeutung. Der Einzige, der davon eine Ausnahme macht, ist der bei uns noch wenig bekannte Josephsson. Er war zeitlebens ein großer, nicht nur ein virtuoser

Digitized by Google

ANDERS ZORN, NACHTEFFEKT

Künstler, aber sein eigentlich Weltbedeutendes (keineswegs schon Weltbekanntes!) hat er erst geleistet, als die Routine und das „Können" von ihm abgefallen waren, als er im Wahnsinn seine Offenbarungszeichnungen hervorbrachte. Wirkt dies nicht fast wie ein Sinnbild für das Wesen der schwedischen Kunst, die erst das Anders Zornartige gewaltsam von sich abschütteln muß, ehe sie das Strindberghafte frei zu machen hoffen darf?

Vorläufig überwiegt jedenfalls durchaus das erste. Die schwedische Kunst hat keinen Munch hervorgebracht. Auch die ohne Munch undenkbare neue Romantik des sogenannten „Expressionismus" hat hier wenig Wurzeln gefaßt. Isaak Grünewald, von dem ein gutes Damenbildnis in der Galerie, scheint nur der typisch internationale Virtuose des neuen Stils; Leander Engström — vielleicht das reinste Talent unter den Jüngsten — läßt sich auf Grund der Proben in der Gotenburger Sammlung nicht klar genug beurteilen und von dem jungen Gotenburger Kunst-Kreis des Norwegers Sörensen, der Birger-Simonsen, Karl Ryd usw., – denen die Galerie bemerkenswert frühzeitig sich geöffnet hat —, bietet, so scheint uns, (trotz des beträchtlichen, auf Munch und Matisse gegründeten Könnens dieser Maler) nur die Eigenart des jungen Gotenburgers Gösta Sandels mit seiner träumerischen und persönlichen Art einen hoffnungsvollen Beitrag zur werdenden Kunst. Im allgemeinen wurzelt die schwedische Malerei durchaus in der Anschauung, nicht in irgend einer Art von „Überwindung" der Natur. Das Magische, Ekstatische, liegt ihr nicht; über eine stimmungsmäßige Verklärung der Wirklichkeit strebt sie noch nicht hinaus. Darum hat die schwedische Malerei ihre breiteste und kräftigste Art in den achtziger Jahren entfaltet; sie hat auch zu der stilisierenden Stimmungskunst, wie sie in den neunziger Jahren vielfach herrschend wurde, einen bemerkenswerten Beitrag zu liefern gewußt.

Auf diese Gebiete hat auch der verdiente Leiter der Gotenburger Galerie, Dr. Axel Romdahl, mit Recht den Nachdruck gelegt. Große Säle fassen die Hauptleistungen des besagten Zeitraumes einheitlich zusammen. Wir haben Gelegenheit, die älteren (in den vierziger Jahren geborenen) Künstler, etwa einen Salmsson, Forsberg, Wahlberg und Erikson zu studieren, denen dann die bekannten breiteren Begabungen der Generation von 1850, die Josephsson, Richard Bergh, Larsson, Birger-Pettersen, Nordström, Pauli und andere, endlich die — noch ein Jahrzehnt jüngeren — Zorn und Liljefors auf dem Fuße folgen. Die Persönlichkeit eines großartigen Gotenburgers Maecens, des Herrn Pontus Fürstenberg, steht hinter diesem Künstlerkreis, der mit seiner Opposition gegen die Stockholmer Akademie für die schwedische Kunst in seiner Weise gewiß Epoche gemacht hat. Fürstenbergs Sammlung, die typische Leistung eines reichen und eigenwilligen Amateurs der achtziger Jahre, ist in ihrer Ganzheit, das heißt mit allen ihren starken und

Digitized by Google

EDVARD MUNCH, HERRENBILDNIS

schwachen Teilen (leider auch mit dem schlimmen Mobiliar), dem Museum eingegliedert worden.

Fürstenbergs Name ist vor allem mit dem schon erwähnten Ernst Josephsson verknüpft, dem wir in seiner Sammlung mit Hauptwerken begegnen. Um diesen Kern hat dann die Galerie einen stattlichen Kreis anderer charakteristischer Arbeiten des Meisters versammelt. Der Gesamteindruck ist stark, aber merkwürdig uneinheitlich. Während die Gefährten den charakteristischen Stil der Zeit bildeten oder von ihm getragen wurden, ordnete sich Josephsson, so stark er auch offenbar zu den Aufgaben der Zeit Stellung genommen hat, nur sehr schwer ein. Seine Biographen erzählen uns, daß er ursprünglich keineswegs ein „Moderner", eher ein Akademiker war. Viele Kopien nach alten Meistern, die bei Aufenthalten in Italien und Spanien angefertigt wurden, legen davon Zeugnis ab; sie haben ihm einen altmeisterlichen Begriff von Malerei gegeben, der in dem sonst leicht etwas oberflächlich dekorativen Kunstschaffen des museumsarmen Schweden ziemlich allein steht. Auch fernerhin seit dem Aufenthalt in Paris blieb sein Verhältnis zur realistischen Zeitströmung merkwürdig schwankend. Die Gotenburger Galerie besitzt aus 1881 (Paris) eine in feinster Verwertung schwarzer Töne gemaltes, sitzendes in Kissen gelehntes junges Mädchen, die „Rekonvaleszentin": dem Gegenstand nach von der Art, wie damals in Deutschland etwa Albert von Keller und Gabriel Max solche Stoffe zu bearbeiten pflegten, nur von weit höherer Qualität der Malerei. Früher war, in Paris, das lebensgroße Bildnis Carl Skanberghs entstanden, das den verwachsenen Maler in ganzer Figur vor uns hinstellt. Mit diesem Bildnis besitzt die Gotenburger Sammlung wohl ihr bedeutendstes Kunstwerk: ein durchgearbeitetes Werk von einer prachtvollen maestria der objektiven Malerei, breiter in vornehm schimmernden, grauen Farben gehaltener Pinselführung — ohne das Studium der alten Meister, vor allem des Velasquez, aber auch ohne die modernen Franzosen kaum denkbar. Die dann in Sevilla gemalten spanischen Zigarettenmacher sind bei allem erstaunlichen Können weniger angenehm, irgendwie in einer fatalen Weise an Zuloaga erinnernd; ebenso wird man der mit minutiöser Genauigkeit metallisch scharf gehaltenen Porträts seiner beiden Gönner, des Ehepaares Fürstenberg, trotz der eminent gekonnten Zeichnung und der altmeisterlichen Strenge der Auffassung als Ganzes nicht recht froh. Alle diese Bilder sind trotz der zeitlichen Nachbarschaft sehr verschieden gemalt; verräterisch für die innere Rastlosigkeit und Unsicherheit, mit der der Meister in seiner Zeit stand. Tief bezeichnend dafür auch seine mehrfachen Redigierungen des „Nöck"-Motivs, das ihn seit dem pariser Aufenthalt, Anfang der achtziger Jahre, lange beschäftigte. Die Gotenburger Sammlung besitzt die erste, noch als Studie gedachte Fassung dieser großartigen Erfindung des nordischen Naturwesens, dessen geheimes Leierspiel der Künstler in den mondbeglänzten Wasserstürzen von Trollhättan erlauscht zu haben scheint. Der Gotenburger Entwurf ist bei weitem der beste. Die

Digitized by Google

ERNST A. JOSEPHSSON, BILDNIS FRAU FÜRSTENBERG

breite verschleierte Mondfarbenskala, der prachtvoll ausladende Contraposto der im Schilf verborgenen Gestalt, die tief somnambule Verzücktheit auf dem zurückgesunkenen Angesicht des Elementargeistes — alles das stellt diese Schöpfung hellseherischer Naturbeseelung den besten Arbeiten Böcklins gleich, ja übertrifft sie vielleicht durch den ekstatischen Ernst, durch die Abwesenheit jenes „Humors", mit dem Böcklin das Unheimliche seiner Gesichte oft in philiströser Weise abzuschwächen unternahm. In den späteren Fassungen (in der Stockholmer Galerie und beim Prinzen Eugen) ist dann Josephsson jenem Dualismus erlegen, die das Schicksal aller Phantasiekunst in der zweiten Hälfte des realistischen Jahrhunderts zu sein scheint: das Traumhafte wird illusionistisch „verkörpert" und erstarrt zum „lebenden Bild". Ein letztes großes Werk in der Gotenburger Galerie zeigt das Ringen des Künstlers, über solchen Dualismus hinauszukommen. Innerseelisches soll nicht am Sagenhaften, sondern am Wirklichen, Zeitgenössischen, auf eine unmittelbare Art verdeutlicht werden: Die lebensgroße „Spinnerin" von 1887, eine alte Frau in unsicher beleuchteter braunroter Dämmerung am Spinnrocken sitzend, keineswegs genrehaft, sondern unheimlich pathetisch als halbirre Hellseherin aufgefaßt. Dennoch trotz der Größe der Absicht ein verquältes, in der malerischen Materie unschönes, im komplizierten Beleuchtungseffekt allzu absichtliches, auch im Format vergriffenes Werk, aber ein wichtiges Beweisstück für die großartigen Absichten des Künstlers, — freilich auch für die gefährliche seelische Entwicklung, die er in diesen Zeiten durchmachte. Bald darauf ergab sich der Künstler in Brehat (Bretagne) mit dem Freunde Oesterlind theosophischen Übungen, die ihn derartig aufwühlten, daß dauernde geistige Erkrankung die Folge war. Von dem unheimlich gesteigerten Zusammenleben der beiden Freunde in jener Zeit hat uns Oesterlind ergreifend berichtet. Bis zum Todesjahr 1906 lebte Josephsson als „Wahnsinniger" im Hospital. Die Krankheit hinderte ihn jedoch nicht an allem künstlerischen Schaffen, im Gegenteil, sie machte in einer merkwürdigen Weise die innerlichste Veranlagung in ihm frei. Was im „Nöck" und in der „Spinnerin" verhalten gelebt, was das unruhige Ringen dieses Geistes mit seiner Zeit ausgemacht hatte, brach nun hemmungslos durch: geheimste religiöse Imaginationen wurden in zitternden, gleichsam stammelnden Umrissen festgehalten, William Blake schien wieder auferweckt und in die Zukunft einer religiösen Monumental-Kunst hinüber zu weisen. Von solchen Zeichnungen hat die Gotenburger Sammlung einige in unmittelbarer Nachbarschaft der Bilder ausgestellt. *

Es ist schwer, sich von einer solchen tragischen

* S. K. u. K. VIII, S. 194.

Digitized by Google

ERNST A. JOSEPHSSON, DER MALER CARL SKANBERGH

Künstlergestalt zu jenen glücklicheren Gefährten zurückzufinden, die so entschieden und zielbewußt das künstlerische Wollen Schwedens in Einklang mit der europäischen Gesamtentwicklung brachten. Im Paris der siebenziger und vor allem der achtziger Jahre bildeten sie eine ganze schwedische Künstlerkolonie. Die Galerie von Gotenburg lehrt uns ihre Beziehungen zu den Barbizonmeistern, zu Rousseau, Millet und Breton kennen, wie sie etwa bei Salmsson und Walberg bestimmend gewirkt haben. Sie zeigt uns aber auch den gefährlichen Einfluß der französischen Virtuosen vom Schlage

Digitized by Google

C. W. WILHELMSON, FRAUENBILDNIS

Bonnats oder meisterhafter Kompromißler wie Bastien-Lepage, wie er z. B. für das in seiner Art oft unanfechtbare Können Richard Berghs vorbildlich geworden ist. Für den Nichtschweden gehört ein gewisser Entschluß dazu, sich in alle diese nicht weiter problematischen Könner und ihre nicht eben stark hervortretende Eigenart zu vertiefen, etwa in den genannten Richard Bergh, von dem die Sammlung mindestens ein ausgezeichnetes Bild besitzt, den beweglichen G. Pauli, der neuerdings zum Kubismus übergegangen sein soll. Andere wie Anders Zorn, Larsson, Liljefors sind in Deutschland hinreichend bekannt. Von Zorn sind berühmte Stücke da, über die der Verfasser dieses Berichtes nur sagen kann, daß er sie wegen des bravourösen Könnens und einer gewissen unbekümmerten rassigen Kraft ehrt, „doch ohn' Verlangen". Immerhin ist er uns mit seinem zupackenden Draufgängertum oft verständlicher, als die formal aus Illusionismus, Vorbildern Cherets, japanischer Holzschnitte, psychologisch aus einer gewissen (etwas affektierten?) Künstlerbonhomie und einem spröden schwedischen Lyrismus seltsam zusammengemischte Stilkunst Larssons, den die Galerie in seinen verschiedenen Entwicklungsabschnitten lückenlos vorführt. Vor der zerrissenen Unruhe seines durchaus illusionistischen großen Schulbildes „Die kleine Susanne" von 1885 steht man trotz der blendenden Hellmalerei und der trefflichen Zeichnung gepeinigt da; nicht recht überzeugt auch vor den bekannten Arbeiten der neunziger Jahre, so dem großen Selbstbildnis, in dem das „Jugendstilige", Dekorative dieser sonderbar komplexen Begabung ganz frei geworden ist. Am einleuchtendsten sind wohl die einfachen Aquarelle des Malers, deren die Sammlung eine Menge besitzt.

Einigermaßen ratlos hat uns auch die Malerei von Bruno Liljefors gelassen, die in der Galerie (besonders auch bei Fürstenberg) reichhaltig vertreten ist. Man könnte sich denken, dass ein Jäger in dem Saale seiner großen Tierbilder automatisch zur Büchse greifen würde: so stark ist die Kraft der Zoologie und der Illusion in diesen Werken. Als Malerei halten sich nur die früheren Arbeiten der achtziger Jahre: hier kommt in der Tat zu der erstaunlichen Beobachtung des Spezialisten ein wunderbar leichtes und sicheres Malwerk der Pflanzen, der Felle, des Gefieders, eine sehr zutreffende Lichtbehandlung und bei allen solchen Wirklichkeiten doch eine künstlerische Abrundung in dem Verhältnis der Farbenwerte. Später, in den neunziger Jahren, folgt dann jene japanisch-dekorative Vereinfachung, deren Stimmungszauber eine Zeitlang auf den Betrachter bestechend wirkt, bis er inne wird, wie viel auf diesem Wege an solider Malerei verloren gegangen ist. Die späteren Arbeiten sind ganz roh und schlecht.

Für den auswärtigen Kunstfreund bemerkenswerter werden die genannten Künstler und viele ihrer Mitstrebenden, die gleichfalls in den achtziger Jahren ihre entscheidenden Anregungen empfangen haben, erst durch ihre mehr beiläufig entstandenen Arbeiten, Bilder und Studien aus der früheren Zeit. Dr. Romdahl hat sich zweifellos ein besonderes Verdienst erworben, indem er solchen wenig beachteten Beiläufigkeiten nachging, und er hat ein ganzes Kabinett mit solchen kunstgeschichtlich wie künstlerisch hochbedeutsamen Arbeiten angefüllt. Da ist Hugo Birger-Petterson, auch ein Schützling Fürstenbergs, ein Maler von beträchtlichen künstlerischen Graden, der, kaum dreiunddreißigjährig, im Jahre 1887 starb. Im anderen Saale zwei „große Maschinen" der Freilicht- und Hellmalerei, ein „Künstler-

Digitized by Google

Frühstück bei Ledoyen" und ein „Frühstück in Granada", zeigen ihn als glänzenden Vertreter der korrekten Art der Bastien-Lepage usw. Die Studien dagegen zum „Frühstück in Granada" von 1882, die „Rue Gabrielle" von 1879 sind bester Impressionismus etwa zwischen Manet und Menzel, während ein

KARL FREDRIK NORDSTRÖM, MEINE FRAU

kleines, dunkler gehaltenes Gartenbild von der Klasse gewisser früher Trübners ist. Da begegnet uns wieder Carl Skanbergh, dessen große Marinen ziemlich herkömmlich anmuten, während ein „Garten bei Rom" (1881) von dem Geschmack, der Helligkeit und Zärtlichkeit eines Sisley zeugt, anderes wieder an Monet und an gute Bilder von Ziem gemahnt. Ganz überraschend in seiner leichten hellfarbigen Frische ein kleines neuerworbenes Küstenbild von Gegerfeld, von Renoirscher Weichheit und Farbigkeit ein paar Studien von Lindmann, kleine Landschaften von Eckström, Hill, Ericson und Wahlberg. Alles um den Beginn der achtziger Jahre und offenbar in der nächsten Nähe der grossen Franzosen entstanden, alles voll zärtlichen Blühens einer hellen schwerelosen Farbe, alles von einer fast gallischen Leichtigkeit, welche die tiefe Wahlverwandtschaft des schwedischen Wesens mit dem französischen, zugleich aber auch seine unheimliche Anpassungsfähigkeit verrät. Arbeiten, die den klassischen Impressionisten

Digitized by Google

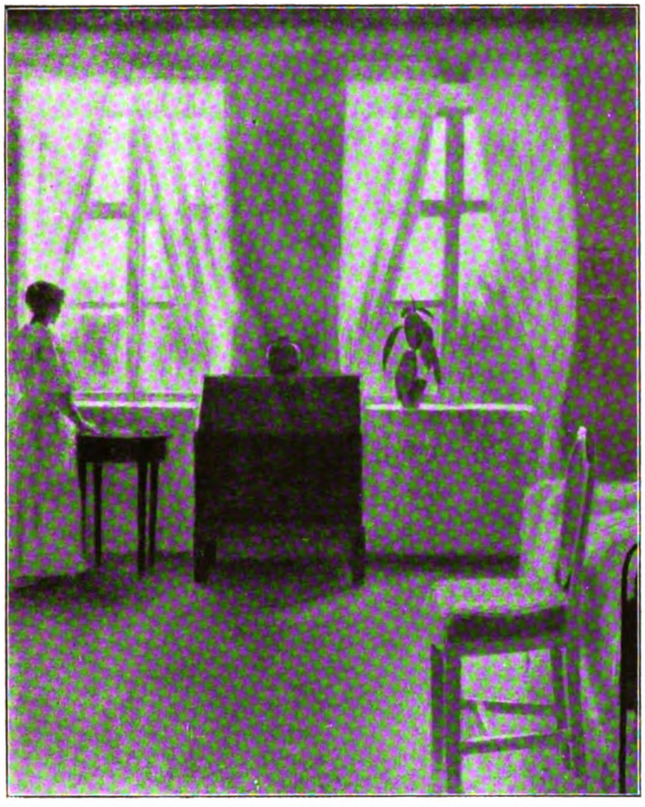
so nahe kommen, hat das dem Innersten dieser Stilrichtung überhaupt wohl verschlossene Deutschland kaum hervorgebracht, am allerwenigsten schon im Anfang der achtziger Jahre, wo es streng genommen einen deutschen Impressionismus noch nicht gab.

Am überraschendsten sind vielleicht die frühen Arbeiten K. F. Nordströms (geb. 1853), dessen großes Pastellbildnis seiner Frau in dem Charme seiner gelben und grünen Farbigkeit einem Renoir wenig nachgibt. Nordström ist aber nach solchen Anfängen einer der Hauptträger jenes großen Stimmungswechsels geworden, der sich in den neunziger Jahren allgemein in gewissen Strömungen der europäischen Kunst zeigt und der ganz besonders nachhaltige Spuren in Schweden hinterlassen hat. Darum mag uns dieser Maler zu einem neuen Abschnitt überleiten. Es handelt sich um jene eigentümliche, nicht ganz organische Verbindung stilisierend-dekorativer Absichten mit dem Gefühl für den neu erdeckten Reiz der heimatlichen Landschaft, wie wir sie in Deutschland etwa in Worpswede oder Dachau, auch bei Kalckreuth, in anderer Weise wieder bei Segantini und vielen anderen beobachten konnten. Der französischen, kühl beobachtenden Eindrucksmalerei müde, sucht man voll Liebe die vernachlässigten spröden Reize der schwedischen Natur. Breit hingestrichene, bestechend dekorative Bilder mit lyrischen Stimmungsfarben entstehen. Wie bei so vielen ähnlichen Arbeiten in Deutschland steht das eigentliche künstlerische Ergebnis in keinem Verhältnis zu dem anspruchsvollen, naturgrossen Format, herrscht eine geschickte Oberflächlichkeit der Fleckenverteilung, welche keineswegs als das Ergebnis starken Ringens mit der Wirklichkeit betrachtet werden kann. Allein durch die Entdeckung der „stimmungsvollen" heimatlichen Motive glaubte man schon eine künstlerische Tat an sich getan zu haben. So vermögen wir den großen melancholischen Dekorationen von Liljefors, den immer etwas jugendstilhaften Effekten Eugen Janssons, Gustav Fjaestads, Normans, Kreughers nicht eben viel Geschmack abzugewinnen und auch von Nordström gefallen uns die kleinen Kohlelandschaftszeichnungen dieser Zeit weit besser als die großen stark farbigen Stimmungsbilder der Gotenburger Sammlung, während wir der geschmackvollen, technisch immer sehr überzeugenden Heimatkunst des Prinzen Eugen gewiß manchen der nachhaltigsten Eindrücke aus diesem Kreise verdanken. Sachlicher und spröder als diese Autoren mutet uns C. W. Wilhelmsson an, der uns in großen, allzugroßen Bildern die Fischerbevölkerung von Bohuslän schildert — ein schwedischer Kalckreuth —; das streng aufgefaßte und durchgearbeitete, farbig freilich etwas nüchterne Bild einer im Zimmer sitzenden geradeaus schauenden Frau ist ein gutes Stück herber nordischer Heimatkunst. Allen diesen wesentlich doch naturalistisch gerichteten Künstlern gegenüber hat der merkwürdige, mit 28 Jahren verstorbene Sager-Nelson mehr die seelenhafte Seite der neuromantischen Bewegung betont. Die Sammlung Fürstenbergs enthält eine ganze Reihe seiner kleinen, meist illustrativen, gelegentlich von Redon beeinflußten Studien, deren Gegenstand bezeichnenderweise zumeist dem damals so viel gefeierten toten Brügge entnommen ist, wohin sich Nelson von Paris aus 1894 begab. Auffallend wirkt ein ganz musikalisch-lyrisch aufgefaßtes Stimmungsbildnis, dessen Neurasthenie heute bereits etwas veraltet anmutet, uns aber doch fragen läßt, wohin dieser seltsame Träumer wohl gekommen wäre, hätte er nicht so früh erlöschen müssen.

Selbstverständlich war es Pflicht der Galerieleitung, die besagten Gruppen, welche für das Dasein der schwedischen Kunst bis auf den heutigen Tag fraglos höchst charakteristisch sind, genügend zu vertreten. Dennoch tritt hinter der eigentlich „modernen" Kunst Schwedens die ältere keineswegs zurück. Alle bekannten Namen, von denen uns die Kunstgeschichtsbücher für die erste Jahrhunderthälfte melden, sind vertreten. Da ihr Studium oft nicht gerade erfrischend ist, sind wir Dr. Romdahl besonders dankbar dafür, daß er uns wieder eine Reihe von „Überraschungen" zu bieten gewußt hat.

Es handelt sich um einen älteren Abschnitt auf dem Entwicklungsweg der schwedischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert, um eine Bewegung, deren Schwerpunkt nun freilich wieder außerhalb des Landes lag. Nicht Paris, sondern das künstlerische weit weniger vorbildliche Zentrum Düsseldorfs ist gemeint, welches bekanntlich in den vierziger bis sechziger Jahren eine ganze schwedische Künstlergruppe vereinigte oder heranbildete. Die in Schweden volkstümliche kraftgenialische Künstlergestalt des Simeon Marcus Larsson tritt uns zuerst entgegen. Er zeugt mit einer, trotz aller Äußerlichkeit doch eindrucksvollen Studie für seine sonderbare Vorliebe

Digitized by Google



W. HAMMERSHÖJ, INTERIEUR

für Feuersbrünste, brennende Schiffe und andere phantastische Theatralien. Von seinen Wasserfällen scheint uns manches besser als Calame; es kommt gelegentlich an Blechens überlegene Art heran. Da ist ferner der gediegene Bildnismaler Uno Troili, der uns nach der großen Monographie, welche ihm kürzlich Kjellin gewidmet hat, doch ein wenig enttäuscht. Johann Edvard Bergh erinnert in seinen Gebirgslandschaften wieder an Calame, Delaroche hat auf Höckert, Vautier und Knaus haben auf d'Unker gewirkt, der sie aber, wie die Proben in der Gotenburger Sammlung zu beweisen scheinen, gelegentlich übertroffen hat. Zwischen diesen ziemlich belanglosen Genre- und Historienbildern hängen nun aber Bilder von August Jernberg (26—90), deren koloristische Frische man in Düsseldorf vergeblich suchen würde. Ein großes Stilleben erinnert geradezu an Schuch. Recht bemerkenswert sind auch holländische Studien von Fagerlin, an unseren Blechen gemahnen kleine Arbeiten von G. W. Palm und Kilian Christoph Zoll. Kurz, wer in diesem Kabinett, unbekümmert um die zunächst sich aufdrängende Hildebrand-, Sohn-, Vautier- und Knaus-Nachfolge, sucht, wird manches Kostbare finden können.

Von der Düsseldorfer Periode führen die Pfade zurück zu den Ursprüngen der schwedischen Galerie des neunzehnten Jahrhunderts, zu Romantik und Klassizismus. Die schwedische Romantik tritt in der Galerie sehr gut hervor durch die trotz seines reizvollen heimatlichen Einschlages immer noch etwas konventionell abgerundeten Ruinenlandschaften von Fahlkrantz, einem schwächeren Zeitgenossen Friedrichs, Constables und Cromes. Hier wirkt noch ein Nachfahre des achtzehnten Jahrhunderts, in dessen künstlerische Kämpfe und Entwicklungen, ihr Neben- und Nacheinander höfischen und bürgerlichen Geschmacks, romantischer und klassischer, akademisch-französischer und englisch-malerischer Richtungen uns die Gotenburger Sammlung eine anschauliche Einführung bietet. Über das einzelne möge der Interessierte an Hand des Katalogs und der Kunstgeschichten nachlesen; wir haben uns nur ein treffliches Herrenbildnis von Finberg notiert, dessen hohe malerische Kultur von den Leistungen der Davidschule beträchtlich absticht, und aus früherer höfischer Zeit ein Bildnis des ausgezeichneten K. G. Pilo, welcher Hofmaler in Dänemark war. Indessen sind alle solche Eindrücke für den Verfasser dieses Aufsatzes zurückgetreten vor dem überraschenden Erlebnis eines großen Einzelnen, der mitten in diesem Stelldichein verschiedenster internationaler Richtungen einsam dastand. Das Bild, auf dem sich der Maler Per Hörberg mit der Pfarrersfamilie Ekval in einem Zimmer sitzend dargestellt hat, gehört für uns neben Josephsson zu den nachhaltigsten Eindrücken der Sammlung. Hier spricht ein Bodenständiger, ein Nordländer, ein Autodidakt. Per Hörberg war Bauer. Seine Grundlagen empfing er als dörflicher Maler jener merkwürdigen Bauerntapeten, von denen uns die schwedischen Museen eine Menge aufbewahrt haben und über die der Verfasser dieses Berichtes an anderer Stelle einige Mitteilungen gemacht hat. So wuchs Per Hörberg aus einer uralten ländlichen Volkskunstüberlieferung hervor. Er kam nach

Digitized by Google

Stockholm, er erregte die Aufmerksamkeit der Besten, eines Pilo und des hervorragenden Bildhauers Sergel, vertiefte sich in die dortigen Kunsteindrücke, vor allem in den unbeschreiblichen Claudius Civilis von Rembrandt. In die Heimat zurückgekehrt, eröffnete er sodann eine umfangreiche Altarbilder-Produktion für schwedische Landkirchen. In den Pausen solcher großen Arbeiten entstanden Gemälde wie die Familiengruppe der Gotenburger Galerie. Das auf Bolusgrund gemalte Bild ist in einem rembrandthaften braundunklen Gesamtton gehalten, aus dem ein geisterhaftes, vom Fenster herkommendes Licht einzelne bernsteingelbe, metallisch blaue und grüne, etwas changierende Töne hervorglühen läßt. Der Gegenstand des Bildes ist genrehaft wie etwa bei Chardin. Aus der Darstellung der Personen und ihrer Verteilung im Raum spricht aber ein gewisser dumpfer Ernst, ein verhaltenes fast unheimliches Pathos, als laste ein Bann auf ihnen; den modernen Beschauer dünkt es fast, als habe das Familienbeisammensein eine (vom Künstler gewiß nicht bewußt beabsichtigte) Strindbergsche Stimmung bekommen. Ist es der geheime, nur allzu oft von Internationalismus und Virtuosentum verdrängte Dämon der Rasse, welcher hier aufglimmt?

Mit Per Hörberg und dem tiefen Einblick, welchen er uns in noch verborgene Möglichkeiten schwedischer Kunst zu eröffnen scheint, schliessen wir unsere Wanderung durch die schwedische Malerei der Gotenburger Sammlung. Aber unser Bericht kann damit noch nicht abgeschlossen sein. Der schöne Ehrgeiz Dr. Romdahls, welcher in der Person eines vorbildlichen Kunstfreundes, des Herrn Lundquist, wirksamste Unterstützung findet, will aus der Sammlung seiner Vaterstadt ein Zentralmuseum skandinavischer Kunst machen und dieser Entwurf ist schon ziemlich weit fortgeschritten. Die dänische Malerei, deren intime Eigenart vor kurzem an dieser Stelle besprochen worden ist, ist mit Hammershöj, Willumsen, Kroyer, einer schönen blonden schwarz und gold gehaltenen Mädchengruppe von Paulsen, einem nicht sehr überzeugenden monumental stilisierten Frauenbildnis von Nilsson ansprechend vertreten. Interessanter noch ist Norwegen repräsentiert. Von älteren Arbeiten stellt das ausgezeichnet gemalte, meisterhaft durchgebildete Doppelbildnis des Gussow-schülers Christian Krogh (1876) eine in ihrer Art klassische Leistung dar, die sich neben den allerbesten Hervorbringungen unserer zeitgenössischen deutschen Meister hält. Von den Modernen fesselt außer Sörensen, der vor allem für die Gotenburger Künstlerschaft anregend gewirkt hat, hauptsächlich Edvard Munch. Er ist mit einem großen Herrenbildnis, gleichsam einer kolossalen, gewaltig angelegten Pinsel-Studie, und mit einem „Vampyr" bezeichneten kleineren Bilde der bekannten luziferisch-psychologischen Art gut, aber längst noch nicht ausreichend vertreten.

Noch mehr fast, als der Leiter einer deutschen, ist gewiß der Direktor einer schwedischen Galerie verpflichtet, durch Aufzeigen der großen Richtlinien europäischer Kunst den Rahmen zu schaffen, innerhalb dessen die heimische Kunst erst entwicklungsmäßig verstanden werden kann. Es kommt dabei vor allem Frankreich, nächst ihm gewiß auch Deutschland in Betracht, dessen künstlerischen Zusammenhang mit Schweden um die Jahrhundertmitte wir vermerkt haben. Der französische Impressionismus ist denn auch mit einem stattlichen Aufgebot vertreten. Keine geringeren als van Gogh, Renoir, Bonnard, Cézanne, Gauguin, ja sogar die neuesten wie Picasso und Matisse vermerkt der Katalog. Freilich versprechen diese Namen wohl etwas mehr, als die Sammlung mit ihren nicht in jedem Fall sehr charakteristischen Stücken tatsächlich hält. Die deutsche (auch die schweizerische) Kunst fehlt in der Gotenburger Galerie völlig. Nur der einzige Arnold Böcklin ist in die Sammlung Fürstenberg mit einer prachtvollen Replik seiner frühen „Landschaft mit Faun und Nymphe" gleichsam verschlagen. Von unseren Großmeistern der Wirklichkeitsmalerei wie Leibl, Trübner, Uhde, Liebermann, Slevogt, auch von Künstlern wie Thoma, Kalckreuth und vielen anderen, die im schwedischen Herzen ganz gewiß verwandte Saiten anklingen lassen würden, ist in unserem Museum keine Spur zu finden. Es mag sein, daß gerade die genannten deutschen Künstler des letzten Jahrhundertdrittels auf die schwedische Kunst nicht mehr unmittelbar befruchtend gewirkt haben. Aber soll wirklich ein solcher pedantisch-historischer Gesichtspunkt ausschlaggebend sein, wo gerade zwischen der schwedischen und deutschen Malerei der siebenziger bis neunziger Jahre eine oft auffallende Wahlverwandtschaft herrscht und immer jedenfalls die mannigfaltigsten und anregendsten Vergleichspunkte

Digitized by Google

bestehen? Ein volles Verständnis schwedischer Eigenart gewinnt man erst, wenn man sie neben französische und deutsche Kunst stellt, zwischen denen sie gewissermaßen die Mitte hält. Wir hoffen, daß der deutscher Kultur sonst so herzlich zugeneigte Dr. Romdahl sich als Galerieleiter erinnern wird, daß es eine deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert gegeben hat.

JOACHIM SKOVGAARD, DIE TIERE DES PARADIESES

EINE ÄGYPTISCHE STATUETTE IM BERLINER MUSEUM

VON

HEDWIG FECHHEIMER

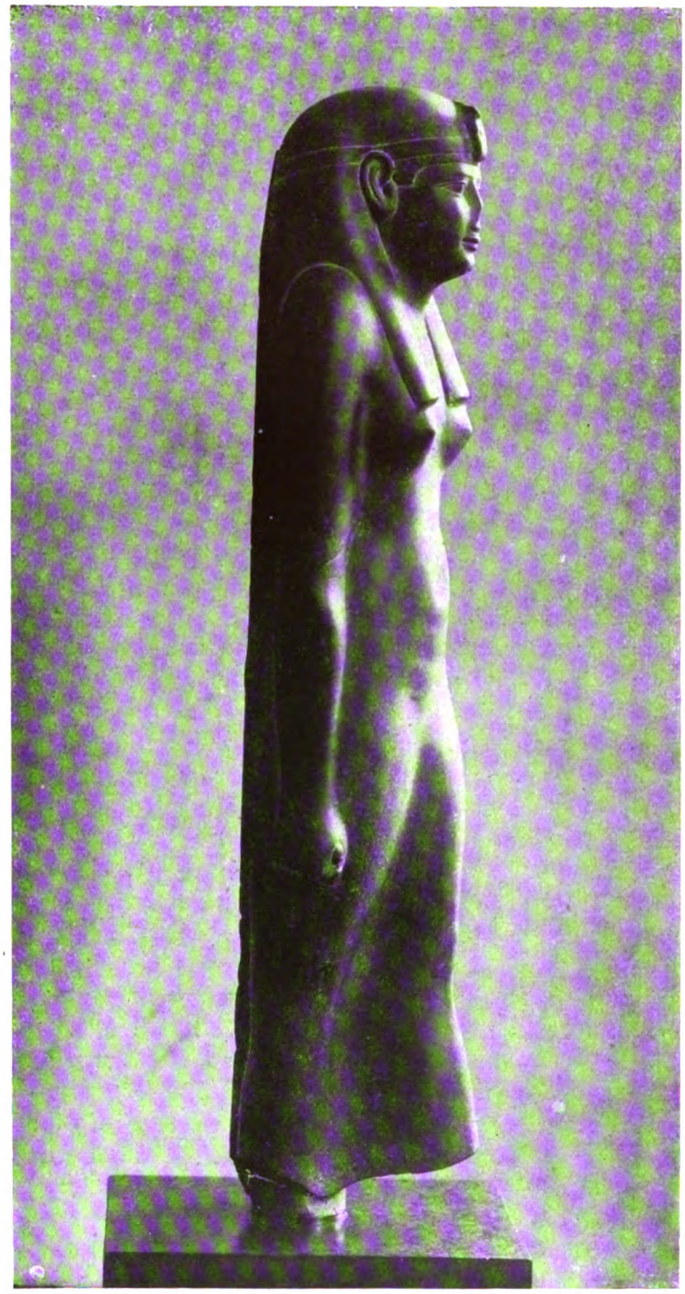
Vor einigen Jahren erwarb das Ägyptische Museum in Berlin* die Schieferstatue einer Königin aus Ptolemäischer Zeit. Mit dieser vortrefflichen Arbeit besitzt die Sammlung Meisterstücke aus allen ägyptischen Kunstepochen.

Die Figur stammt aus der Zeit der Hellenisierung Ägyptens. Seit der Eroberung durch Alexander dringen griechische Kunstbestrebungen rasch und zersetzend in die altehrwürdigen Traditionen des Landes ein. Hierin erkennt man die wesentliche Ursache jenes großen Stilwandels, der als Verfallszeit der ägyptischen Kunst bezeichnet wird.

Allein bei genauem Zusehen erweist sich diese historische Begründung des Vorgangs wie die psychologische Auslegung als zu eng. Der scheinbar plötzliche Umschwung bereitete sich in Ägypten selbst — von innen her — seit einem Jahrtausend

* Durch Dr. Max Burchardt, der — im Anfang des Krieges gefallen — noch kurz vor seinem Tode die schöne Erwerbung vermittelt hat.

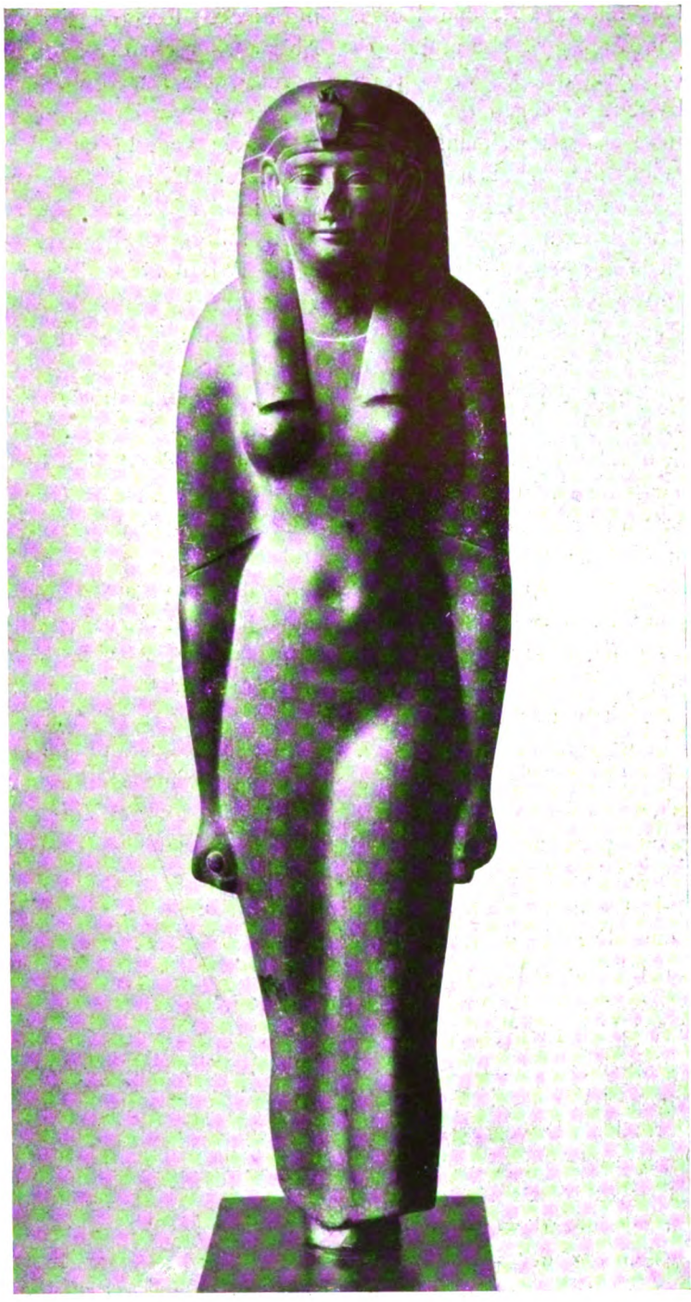
Digitized by Google



STATUETTE EINER PTOLOMÄISCHEN KÖNIGIN. SCHIEFER
UM 300 VOR CHR. SEITENANSICHT

vor; die hellenische Botschaft kam im rechten Moment und wurde richtig begriffen. Sie zerstörte auch nicht die Triebkraft: das Verwachsen mit dem fremdartig Neuen, der endliche Bruch mit dem Herkömmlichen — das den Ägypter enger band als andere Völker — befähigte das immer noch unerschöpfte Land zu neuen Leistungen. Seit dem vierten Jahrhundert n. Chr. sehen wir in Ägypten wieder eine eingeborene, die koptische Kunst entstehen. Auch in ihr dauert ein griechischer Einschlag fort; aber dieses byzantinisch-griechische ist ein gänzlich verwandeltes Hellenentum,

Digitized by Google



STATUETTE EINER PTOLOMÄISCHEN KÖNIGIN. SCHIEFER
UM 300 VOR CHR. VORDERANSICHT

ist Geist des Orients, der in Griechenland tausend Jahre verstummt war. Für Ägypten bedeutet sein Aufleben: Selbstbesinnung und den Anbruch einer neuen Zeit.

Dem heutigen Empfinden widerstrebt der gewählte Eklektizismus der ptolemäischen Kunst. Radikal bis zum Aufopfern jeder Überlieferung im Ringen um den Ausdruck eines unerhörten Schicksals, fühlt sich unsere Zeit dem Elementaren und Ursprünglichen in jeder Kunst verwandt. Virtuosität mißachtet sie; deshalb ist ihr die Schätzung der gealterten ägyptischen Kunst im vorigen Jahr-

Digitized by Google

hundert unverständlich. Sie verwirft den bloßen Willen zum Kompromiß der malerischen und plastischen Ausdrucksmittel; das unreine Vermischen widerstreitender Sehweisen, in denen die erregte — zwischen Mystik und Skepsis weit ausschwingende — Geistigkeit eines aufgewühlten Zeitalters sich spiegelt. Es ist der in dieser Zwiespältigkeit aufbegehrende, an der Überlieferung rüttelnde Trieb nach Erneuerung, nach Wiedergeburt, der uns dennoch fesselt; der kunstpsychologische Vorgang großen Stils, dessen Zeugen wir sind.

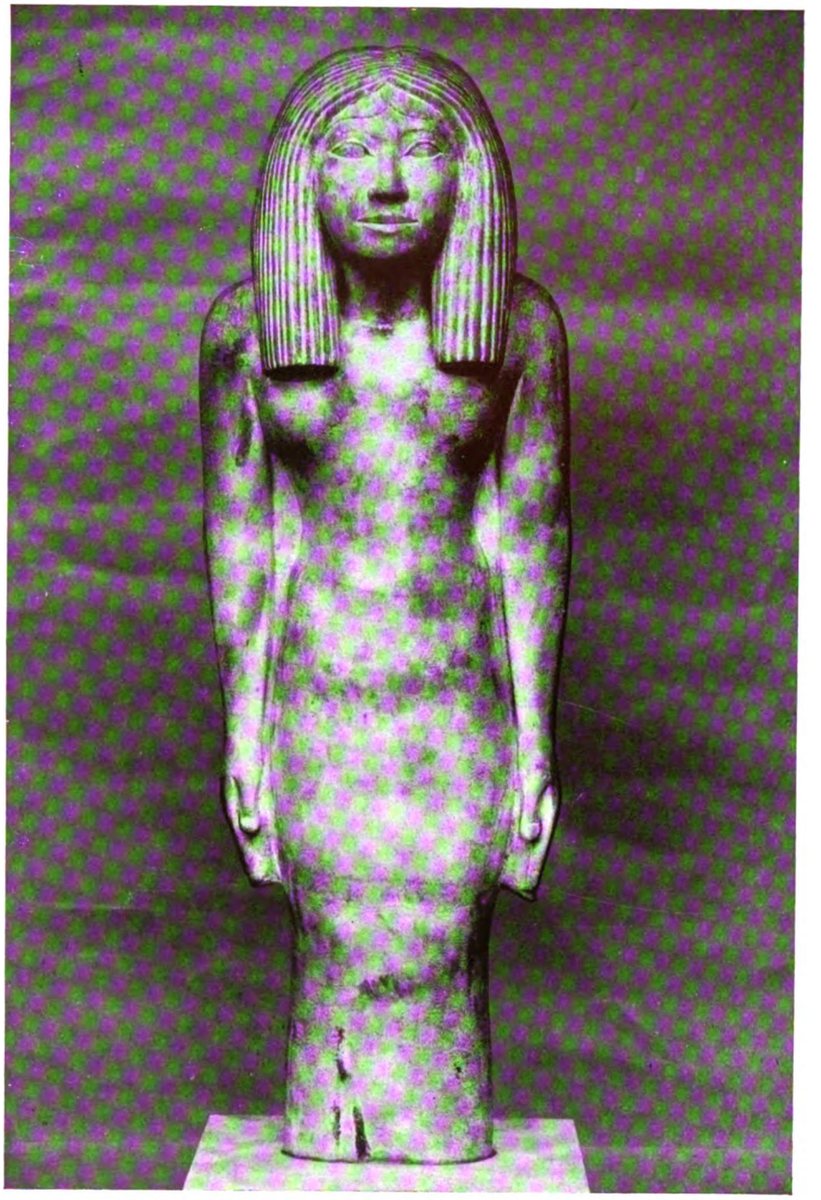
Wir sehen unter dem Druck der politischen Ereignisse die Verschmelzung der beiden großen Kunstkörper sich vollziehen. Ägyptischer und hellenischer Kunstausdruck durchdringen sich wechselseitig. Das Ergebnis sind neue und eigentümliche Kunstformen, die nicht mehr am Vergangenen, sondern mit eigenem Maß zu messen sind; die eine Umwälzung in der gesamten mittelländischen Kunst vorbereiten. Eine Darstellung dieser ganzen Kunstbewegung soll in einer größeren Arbeit versucht werden; die heutige Veröffentlichung der ptolemäischen Figur begleiten nur ein paar Anmerkungen über ihre kunstgeschichtliche Stellung.

Die Figur ist in der vorgeschriebenen Weise altägyptischer Rundplastiken geradachsig aufgerichtet, Bildsäule im genauen Wortsinn, wie alle ihre Vorläufer. Unpersönlichen Blickes, mit dem Lächeln unwandelbarer Göttlichkeit schreitet sie hervor, um dem Volk zu erscheinen. Die Menge jauchzt ihr zu: „ihre Hände sind jubelnd erhoben, seit sie deine schöne Gestalt erblicken, Götter und Göttinnen beten dich an. Wenn ich dich sehe, jauchzt mein Herz und ich empfange dich in goldener Umarmung". Ein geringes Vorschreiten des linken Fußes — mehr Formel als Bewegung — stört nicht das zeitlos unbewegte Gleichgewicht der Gestalt. Der Rest des Blockes — als rückwärtiger Stützpfeiler in die Figur hineingearbeitet — schreibt ihr das gleiche strenge Gesetz der Haltung vor, wie das Zeremoniell ihres Standes. Eng umschließt ein faltenloses Kleid aus schwerem und doch durchsichtigem Gewebe — wie es nur der Meißel des Künstlers bilden kann — die Gestalt und formte einen gleichsam verschleierten Akt, dessen weiche Hebungen und Senkungen diffuses Licht übergleitet. Noch nicht das spätere Verflachen des Volumens durch zerteilende Lichter und Schatten, das sich in Griechenland schon vorbereitete; nicht die malerische Rechnung anstelle der plastischen. Aber auch nicht die harte Bestimmtheit der Formsetzung, die man im Alten Reich schätzte. Die Gestalt wie von Luft umwoben und — eine seltene aber nicht neue Lösung der ägyptischen Kunst — das Nachbilden lebendigen Fleisches im Stein. Hier ist der Wendepunkt, an dem die Form nicht mehr rein und abgelöst, sondern mit den stofflichen Reizen eines Naturwerkes im Kunstmaterial vorgestellt und verwirklicht wird. Dem Drang nach Vieltältigkeit wird die strenge — geistigere — Kunstweise aufgeopfert.

Bis dahin war dem Ägypter Kunst ein Hinüberretten der beseelten, in ewigen Wechsel verfallenden Formen des Leibes in ein dauerndes Gefüge: Versteinen des Vergänglichen, während die Griechen, je mehr sie sich dem weichen Poros entfremdeten und die Effekte polierter Marmorflächen schätzen lernten, in den Statuen immer gewagtere Stellungen aufsuchten, die das Leben der Oberflächenbewegung vervielfachten. Aber auch der starre ägyptische Figurenkanon, der sich neben der bewegten Fülle der Reliefs so sicher behauptet hatte, verfiel jener notwendigen Umgestaltung aus letzten Ursachen, die das Lebensgesetz selbst ist, und die in jedem Augenblick den in unserer Vorstellung verfestigten Umriß der Dinge, den wir Form nennen, zerbricht. Ein paar Momente dieser besonderen Formgeschichte erläutern die beigegebenen Abbildungen.

Die Inspiration der ptolemäischen Figur ist ägyptisch. Ihr Typ wurde in der Frühzeit des alten Reiches festgelegt; damals als zuerst aus den unendlichen Sanddünen vor dem Auge ihres namenlosen Erbauers die kühne Blickbahn der Cheopspyramide emporstieg. Dieser Zeit gehört die Alabasterfigur des Britischen Museums an, aus der die ursprüngliche Fassung des Motivs — trotz der Beschädigung — hervorleuchtet. Sie ist ohne den Kontrast eines Rückenpfeilers in eigenster Standfestigkeit aus dem Block gemeißelt. Schmal aufstehend, steigt der makellose Kontur des Körpers dem breiten Dach der Schultern entgegen. Das sanfte Aufsteigen seiner Linien, das in den Achseln steil umbricht, erinnert von fern an die herrliche Geometrie der frühen Alabastervasen. Ein ehemals gemaltes Gewand umstrafft den flachen Leib mit den hoch gebauten, weit abstehenden, gleichfalls flachen Brüsten. Schwer fällt die Last der kannelierten Perrücke auf Schultern und Rücken; sie um-

Digitized by Google



ALABASTERSTATUETTE
UM 2800 VOR CHR. LONDON

schließt das Relief eines in unbewegter Milde beseelten Gesichts, dessen vollkommenes Oval die Formen des Leibes — über die zarte Doppelkurve des natürlichen Haaransatzes hinweg — in den feinen Zierlinien eines Giebels zusammenfaßt. Ein schmaler Streif geglätteten Alabasters blieb zwischen den Armen stehen, der steinernen Geschlossenheit zu Liebe, die keine Lücke im Block verträgt. Auf dieser schwarz bemalten Tafel zeichnete sich — vor zerstreuendem Streiflicht bewahrt — die Körpersilhouette rein ab. Die ganze Figur war mit linearer Eindringlichkeit profiliert. Aus der bewußten Architektonik einer feierlichen Gebärde erobert der Ägypter den zwingenden Ausgleich zwischen seinem plastischen Erleben der Naturform und dem Steinmaterial: das Bild. Vor dem bloßen Stilisieren — dem unsere

Digitized by Google

BRONZESTATUETTE
UM 700 VOR CHR. BERLIN

„Dekorativen" so leicht anheimfallen, — bewahrt ihn sein künstlerisches Gewissen, das als erstes die harte Deutlichkeit aller plastischen Gelenke des Kunstwerks erarbeitet.

Dieser Statuentyp, dessen stilles Ebenmaß sich von der profanen Neugier des Porträts ebenso weit entfernt wie von der Künstlichkeit einer Herme, war noch in der Ptolemäerzeit derselbe. Nur der Stil — der Abdruck einer neuen Augensinnlichkeit und neuer plastischer Sensationen der formenden Hand — ist ein anderer geworden. Der historische Weg zu diesem Neuen kann im folgenden nur angedeutet werden. Einmal haben zweifellos die bewegteren Formen der Holzskulptur allmählich auf den Stein zurückgewirkt. Im neuen Reich liebt man es, die Figuren aus Kalkstein mit tausend Linien der Falten und Haargehänge zu überzieren. Das Auge traf damals auf jeder Fläche — auf dem Estrich, den Wänden, Säulen und Tempeldächern — auf bewegte Umrisse, lineare und farbige Teilungen durch Inkrustation und bunte Emaillierung: so mußte auch das Verhältnis zur Steinskulptur sich wandeln. Die Londoner Alabasterfrau gehört einzig dem granitnen, von keiner Dekoration befleckten Pfeilerbau des Chefren zu.

Nichts Starres ist mehr in der Haltung der Nefert-ari, trotzdem die Statuette einer Karyatide gleicht. Sie war die Stamm-Mutter der Könige des neuen Reiches; ein Maler des Amontempels, Paï, weihte ihr dreihundert Jahre nach ihrem Tod die Statuette. Als Hohepriesterin und irdische Gemahlin des Amon, Schützerin der Thebanischen Nekropole ist sie im vorgeschriebenen Ornat vor den Gott getreten. Eine Haube aus Geierflügeln, dem Vogel der Göttin „Mut", mit den Uräen über der Stirnmitte bedeckt die reichen Haarsträhnen: ein schweres Kapitell, aus dessen hieratischer Umrahmung das Antlitz Nefert-aris hervorlächelt; die „Herrin der Anmut, die liebenswürdige, die im Amonstempel wohnt, mit schönem Angesicht; einzig hübsch, mit reinen Händen, wenn sie das Sistrum trägt, mit lieblicher Stimme, wenn sie singt". Künstliche Fältelung des Byssusgewebes — dessen weiße Farbe ver-

Digitized by Google

STATUETTE DER KÖNIGIN NEFERT-ARI. HOLZ
UM 1250 VOR CHR. BERLIN

STATUETTE DER KÖNIGIN NEFERTETE. KALKSTEIN
UM 1375 VOR CHR. BERLIN

blaßt ist — überschleiert den biegsamen Wuchs des schmalhüftigen Mädchenkörpers, mit den zarten Schultern die Oberarme einschließend. Der linke Arm mit dem Wedel der Priesterin nimmt den klingenden Kontur auf; darüber die sanften Bögen der Schultern und des Hauptes. Wo der Zauber solcher Liniengirlanden die Steinbildhauerei ergreift, bereitet er die Auflösung der Blockskulptur vor: mit dem Relief der Zierlinien dringt in die unzerteilten Wandungen Bewegtheit — zunächst als Ornamentik — ein. In dieser Phase der ägyptischen Kunst — 19. und 20. Dynastie — sind

Digitized by Google

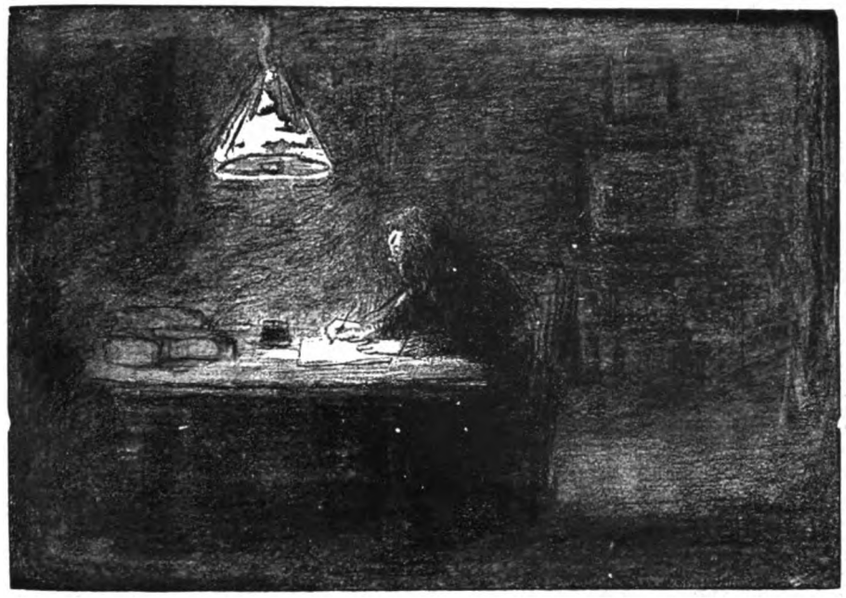
bedenklich leere, kunstgewerbliche Arbeiten nicht selten.

Allein das Gesetz der ägyptischen Statuenkunst löst sich auch von innen her auf. In der Periode Amenophis IV. um 1375 v. Chr. begegnen wir Rundfiguren eines neuen Stils. Der Rhythmus der Haltung wird erregter. Der schmale Hals trägt die Last eines versonnenen Hauptes, Hände, denen das Irdische entglitt, hängen wie ermattet. Die hingegebene Gestalt, deren welke Anmut ein Pfeiler stützt, ist nicht mehr Abglanz der Gottheit, erhabenes Steinbild. Zum erstenmal formten Künstlerhände den individuellen Leib, das zerbrechliche Instrument einer leidenden Seele. Dieser Umkehr war indessen eine Grenze gesetzt, vor der das ägyptische Gewissen Halt machte: Steinskulptur war ausschließlich eine Kunst der ruhenden Gebärde, wurde niemals Darstellung einer Handlung, höchstens eines symbolischen Vorgangs. Als Amenophis starb, fanden wohl schon die Zeitgenossen — vor allem Priester des beleidigten Amon — daß er allzu rücksichtslos an einer vom Gesamtwillen geheiligten Tradition gerüttelt habe. Man kann es aus der Geschichte des ägyptischen Geistes, die sich in der Kunst spiegelt, verstehen, wie sie der Erhabenheit einer verlorenen Kunstwelt nachtrauern mußten und dem aufrührerisch Neuen mit dem Gewicht ihres Einflusses begegneten. Die Folge dieser Reaktion war, daß alle lebendige Bildfantasie dem Relief, der Malerei und Dekoration zu gute kam, während die Statuenkunst allmählich akademisch wurde. Die umstürzende Erkenntnis der Amenophiszeit blieb jedoch als Ganzes unverloren; ein Blick auf die Relieffriese der Folgezeit bestätigt es. Im Rundbild wagte man allerdings nur selten — wie in der fesselnden Chousstatue in Kairo — ein Motiv so psychologisch zu durchdringen wie unter dem Ketzerkönig.

Man hatte in Tell-Amarna — und vielleicht auch vorher — Totenmasken und Abgüsse nach dem lebenden Modell als Porträtvorlagen benutzt. Ein führender Meister hatte unter Amenophis in kühner Neuerung das Modell auch in den Körperkanon hineinverarbeitet. Die nächste Zukunft verleugnete den Versuch. Erst in der Spätzeit erwachte wiederum jene plastische Sensibilität, die im Bildwerk das natürliche Wunder des geformten Leibes anschauen will. So schuf der Verfertiger der Berliner Bronze eine wundervolle Fassung des Frauenkörpers, bezeichnend bis zur Herbheit und ganz undekorativ. Rein sachlich der konkrete Fall eines blühenden Weibes, das seinen Hals mit Schmuck behängt und sein Festkleid mit Götterbildern bestickt hat. Ein neues Gefühl für die natürliche Bildhaftigkeit der menschlichen Gestalt und den ihr eigenen Raumwert befähigt in diesen Figuren — die Berliner Bronze hat Verwandte in Athen und Paris — die ägyptische Kunst, einen bodenständigen Typus der Frau zu umreißen, üppig im Prunk ihrer Formen wie das Land, dem sie zugehört. Vierhundert Jahre etwa trennen diesen in seiner Urwüchsigkeit fast rustikalen Frauenakt — das enge Gewand maskiert in Wirklichkeit nur die plastisch störende Trennung der Beine — von der ptolemäischen Königin. Dazwischen liegt die saïtische Zeit mit dem Raffinement eines ebenso bewußten wie eleganten Archaismus. Hier beginnt — im Rahmen sehr alter Statuenmotive — das Spielen mit der verschleierten Form, die weiche Belichtung der Haut, kurz eine Überfeinerung des Plastischen, die beim Eindringen der hellenistischen Welle das innerlich Verwandte spüren und als Ergänzung aufnehmen mußte.

Die Berliner Schieferstatue gehört nach ihrem Stil in die Frühzeit der Ptolemäischen Epoche. Sie steht für uns nicht am Ende, sondern im Brennpunkt einer künstlerischen Entwicklung. Was beim Betrachten dieses Werkes und ihm verwandter Werke als Auflösung, Zersetzung der statuarischen Gediegenheit auffällt, fesselt gleichzeitig als ein Umbildungsprozeß von größter Tragweite, der — über Hellenismus und Römertum hinweg — in den strengen Bezirk der koptischen Kunst führt.

Digitized by Google



CHRONIK

STAATLICHES BAUWESEN

Der „Deutsche Werkbund" hat die folgende Eingabe, die gleich erfreulich im Ton wie in der Tendenz ist, der Preußischen Landesversammlung überreicht:

„Die bevorstehende, durch die Überleitung der Eisenbahnen auf das Reich bedingte Auflösung des Preußischen Ministeriums der Öffentlichen Arbeiten, gibt Veranlassung zu einer grundsätzlichen Klärung der Frage des staatlichen Bauwesens, an der entscheidend mitzuwirken der Deutsche Werkbund sich deshalb berechtigt fühlt, weil er die unmittelbarste und sachkundigste Vertretung in künstlerischen Dingen ist, ohne durch berufliche Sonderinteressen in seinem Urteil beschränkt zu sein.

Die Ausführung der staatlichen Bauten erfolgt gegenwärtig fast ausnahmslos durch die Hochbauabteilung des Ministeriums der Öffentlichen Arbeiten und deren nachgeordnete Provinzial- und Ortsinstanzen (Regierungspräsidenten und Hochbauämter), d.h. durch staatliche Baubeamte.

Die Aufgaben der staatlichen Baubeamten verquicken zwei Tätigkeiten miteinander: künstlerische Produktion und Verwaltungsarbeit.

Die starke Begabung für das eine schließt ihrer Natur nach die starke Begabung für das andere aus. Die Mischung beider Begabungen in einer Person bedeutet also Halbheit und Schwäche. Solche Mischnaturen mögen politisch brauchbar erscheinen, sind aber sachlich ungeeignet.

Solange beide Tätigkeiten, die künstlerische und die verwaltungsmäßige, vom staatlichen Baubeamten gefordert werden, bleibt das öffentliche Bauwesen auf Halbnaturen angewiesen und kann daher nur unschöpferisch sein.

Aus diesem Tatbestand, dessen unselige Wirkungen vor aller Augen stehen, ergeben sich die nachstehenden Folgerungen:

Da Staat Verwaltung ist, hat die Auswahl der Beamten, also auch der Baubeamten, nach ihrer Befähigung für den Verwaltungsdienst zu erfolgen und ihre Aufgabe ist auf das Gebiet der reinen Verwaltung (Grundstücks- und Hausverwaltung, Rechnungswesen, Bauaufsicht und -prüfung, Baupolizei usw.) zu beschränken.

Für die künstlerische Bearbeitung der staatlichen Bauaufgaben dagegen, für die Aufstellung von Entwürfen sind jeweils die besten Kräfte des Faches aus der Gesamtheit der freien Architektenschaft nach Maßgabe der Leistung heranzuziehen. – Für die künftige Organisation des staatlichen Bauwesens ergibt sich hieraus folgender praktische Vorschlag:

Für die Verwaltung der Bauten soll jede Zentralinstanz innerhalb ihres Ressorts eine beschränkte Anzahl von Baubeamten beschäftigen, deren Tätigkeit ausschließlich auf die oben näher benannten Gebiete begrenzt bleibt. Für die Provinzial- und Ortsbehörden kann mit der gleichen Beschränkung auf das rein Verwaltungsmäßige die bisherige dezentrali-

Digitized by Google

DIE SIEGESALLEE IN BERLIN VOR 1900 |

sierte Beamtenorganisation mit geringen, durch die Verhältnisse gegebenen Abänderungen bestehen bleiben.

Für die künstlerische Seite des staatlichen Bauwesens dagegen ist im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung ein eigenes Referat zu schaffen. Hier soll bei neuen Bauten über die Personenfrage entschieden und die Auswahl der für die Bearbeitung der jeweiligen Bauaufgaben heranzuziehenden Architekten getroffen werden. Die in der Gründung befindlichen Baukunsträte (vgl. die in der Anlage beigefügten „Mitteilungen" des Deutschen Werkbundes, Heft 2, Jahrgang 1919) sind auszubauen und sozusagen als Provinzial- und Ortsinstanz zu verwerten, um jeweils, besonders aber für kleinere Bauaufgaben auf dem Lande (Schulen, Forsthäuser usw.) den Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zu beraten und gegebenenfalls ihm Vorschläge für die Auswahl geeigneter künstlerischer Bearbeiter zu machen.

Das neu zu schaffende Referat, dessen Stellung zu den staatlichen Bauten sich am treffendsten vergleichen läßt mit der Stellung des privaten Bauherrn zu seinem Bau, verlangt von seinem Träger selbstverständlich umfassende Kenntnis und innigen Zusammenhang mit dem gesamten zeitgenössischen Kunstleben. Im besonderen aber erfordert die dem Referenten obliegende Aufgabe, daß er der Gesamtheit der Kunst rein erkennend und wertend gegenübersteht. Diese vorwiegend kritisch-intellektuelle Tätigkeit des Referenten schließt die Verwendung eines schöpferischen Künstlers aus, auch deshalb, weil ein solcher immer vorwiegend seinen eigenen Maßstab an die Dinge heranträgt, naturgemäß einseitig, parteiisch und baubegierig ist. Die Befriedigung dieser, einem Künstler natürlichen Baubegierde aber würde zwangsläufig wieder zu beamteter Bautätigkeit führen und damit zu einer Verewigung gerade der Baubürokratie, mit deren Abbau die Reform des staatlichen Bauwesens beginnen muß.

Für die Durchführung der notwendigen Reform im vorgeschlagenen Sinne glaubt der Deutsche Werkbund um so nachdrücklicher eintreten zu sollen, als er darin eine Frage von höchster Bedeutung für die künstlerische Kultur des Landes erkennt, an deren Lösung mitzuarbeiten er von jeher als seine eigentliche Aufgabe betrachtet hat."

CORRADO RICCI

Corrado Ricci, der Generaldirektor der Schönen Künste in Italien, ist von seinem Posten zurückgetreten. Er hat eine lange segensreiche Tätigkeit hinter sich. Geboren in den Marken, im Ravennatischen, und als Sohn eines Handwerkers fühlte er sich nach seiner Herkunft als Republikaner und Sozialist. Zum Gelehrten und Beamten erzogen, hat er die Kunstangelegenheiten Italiens durch mehrere Jahrzehnte mit Geschick und Energie geleitet. Anfangs in der Bibliothek zu Bologna beschäftigt, wurde er durch seinen damaligen Freund Adolfo Venturi der Laufbahn des Galeriebeamten zugewendet, in der er zuerst die Galerie von Modena, dann die von Mailand, schließlich als Generaldirektor die Museen in Florenz zu reformieren suchte. Von hier aus wurde er vor einigen zwanzig Jahren, als Venturi den Posten als

Digitized by Google

DIE SIEGESALLEE IN BERLIN SEIT 1900

Direktor der Schönen Künste in Rom aufgeben mußte, an die Spitze der Kunstverwaltung in Italien gestellt. In dieser Stellung, die in Italien fast noch dornenvoller ist als in anderen Ländern, hat er für das gesamte Kunstleben nach manchen Richtungen segensreich gewirkt, wenn er auch seine großen Pläne nur teilweise und unvollständig hat durchführen können. Er hat dem Kunstunterricht an den Universitäten und vor allem der Leitung der staatlichen Kunstmuseen eine einheitliche Regelung gegeben, die darin sehr eigenartig ist, daß die Beamten von den Museen durch ganz Italien hin- und herversetzt werden. Der Ausbau mancher Museen, für die z. T. geeignete alte Paläste gefunden wurden, die Aufstellung in den Sammlungen, ihre Katalogisierung, die Veröffentlichung der neusten Erwerbungen u. a. m. ist durch Ricci in ganz neue Bahnen gelenkt, wenn auch über allzu großartige Pläne und Vorbereitungen manches in den Anfängen stecken geblieben ist. So haben die Florentiner Museen noch immer ihren neuen, seit fast zwei Jahrzehnten erwarteten Katalog nicht erhalten. Durch Ricci's Verdienst ist es endlich zu einem einheitlichen, für Italien vielfach segensreichen Ausfuhrgesetz gekommen, dessen sehr schwierige Einrichtung und Durchführung der durchaus praktische Mann mit großem Geschick zustande gebracht hat. Ebenso ist die gesamte Denkmalpflege, wie das Ausgrabungswesen in Italien durch Corrado Ricci neu geordnet und in verschiedenen Richtungen glücklich gefördert worden. Als sein Nachfolger ist Colasanti, bisher zweiter Direktor der Galleria Nazionale in Rom, ernannt worden. B.

DIE SIEGESALLEE

Es sind hier zwei Ansichten der Siegesallee abgebildet, eine Ansicht aus der alten Zeit und eine aus der neuen. Ohne daß aus den Abbildungen die ganze Scheußlichkeit des jetzigen Zustandes abgelesen werden könnte. Wir haben keine Freude am Demolieren, verstehen Forderungen patriotischer Pietät, auch wo wir sie nicht teilen, und denken vor Kunstwerken nie an Politik; aber auf den Wunsch, die Denkmale der Siegesallee eines Tages abgebrochen und den alten Zustand ungefähr wieder hergestellt zu sehen, möchten wir doch nicht verzichten. Jeder Kultusminister, einerlei, wie er politisch denkt, muß diesen Wunsch verstehen, wenn anders er Gefühl für sein Amt hat. Vielleicht ist diese „Wiedergutmachung" sogar wichtiger als die Aufstellung einer Bildnisbüste des Herrn Hoffmann im Kultusministerium.

FRITZ SCHAPER †

Achtundsiebenzig Jahre alt ist Fritz Schaper gestorben, der den Berlinern vor allem lieb geworden ist durch sein Goethedenkmal im Tiergarten. Die Zeit, als dieses Denkmal entstand, die Form, die Schaper eklektizistisch dafür fand, die Gesinnung, Auffassung und Ausführung — alles wird heute von der jungen Künstlergeneration ausbündig verachtet. Und es ist ja auch recht gering einzuschätzen. Aber doch! Wo ist heute der expressionistische Bildhauer, der so viel Handwerk gelernt hat, der Allegorien so gefällig hinstellen, Denkmalsformen so gebildet aufbauen und eine Masse so wirksam meistern kann! Schaper war nur

Digitized by Google

einer in einem halben Dutzend, die es fast ebenso gut oder besser konnten. Vor dem Goethedenkmal stehend sagen zu müssen: wir sind unendlich arm geworden — das ist bitter!

AUGUST RENOIR †

Hoch in Jahren ist auch August Renoir gestorben, der vorletzte der großen Franzosen. Denn nun lebt nur noch Claude Monet. Sein Ruhm wird durch Jahrhunderte reichen, seine Melodien werden viele Generationen beglücken. An dieser Stelle ist so oft von Renoir die Rede gewesen (vor einigen Monaten erst, gelegentlich seiner Plastiken), seine Kunstwerke sind so genau beschrieben, so oft abgebildet worden, daß jetzt eine einfache Konstatierung genügt. Es ist beglückend zu fühlen, daß Renoir zu denen gehört, die, fest im Nationalen wurzelnd, hoch über ihre Nation hinauswachsen, zu fühlen, wie seiner reinen und heiteren Kunst weder Groll noch Tendenz nahe kommen können, wie seine Kunst restlos mit dem Leben, mit der Menschheit versöhnt. Es ist für den Deutschen jetzt nicht leicht, den Franzosen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Wo es gelingt, da sind ihre herrlichen Künstler die Vermittler. Renoir tut noch mehr. Er macht es uns leicht, den Feind zu lieben.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Dezemberausstellungen

Dem fünfzigjährigen August Gaul war bei Paul Cassirer eine Ausstellung von Plastiken, Zeichnungen und Graphik gewidmet. Da über Gaul in einem der nächsten Hefte wieder einmal ausführlich gesprochen werden soll, erübrigt es sich, von dieser vortrefflichen Ausstellung einen besonderen Bericht zu geben.

Zur gleichen Zeit waren die Radierungen Slevogts zur „Zauberflöte" ausgestellt. Über sie wird Max J. Friedländer im nächsten Heft einiges sagen.

*

Die Stadt Berlin läßt die für ein zukünftiges städtisches Museum von einer Kommission auf den Jahresausstellungen zusammengekauften Bilder durch die Berliner Schulen reisen, um, im Zeitalter des Schlagwortes „Die Kunst dem ganzen Volk" auch ein wenig demokratische Kunstpolitik zu treiben. Lehrreich sind die Veranstaltungen nur, weil einer breiteren Öffentlichkeit gezeigt wird, wie sich die Stadt Berlin die Entstehung einer modernen Galerie denkt. Der Direktor, der einmal dieser vollendeten Tatsache gegenüber gestellt wird, kann sich freuen. Denn die Kommission hat ungefähr so gewählt, wie die selige Frau Jenny Treibel (siehe Fontane) gewählt haben würde.

*

Der Dezember brachte viele Ausstellungen. Weihnachtsmonat, die Wochen vor dem Stichtag, Verkaufsausstellungen. Den Eindruck einer Verkaufsausstellung hat man vor allem in der Berliner Sezession. Rührig wie immer, hat die Leitung den Augenblick verstanden; und sie quittiert über den Erfolg ihrer Ausstellungspolitik mit ungewöhnlich vielen Verkäufen. Über die Bilder ist nicht viel zu sagen. Die Ausstellung ist im ganzen etwas besser als sonst. Doch bewegen sich die Künstler so sehr in ihrem gewohnten Kreis, es ragen besondere Leistungen so wenig hervor, daß die Feststellung genügt. Am erfreulichsten unter den Jungen ist immer wieder der alternde Corinth.

Bei Gurlitt zeigte Pechstein die Ergebnisse seines sommerlichen Fleißes. Er hat die warme Jahreszeit in Nidden an der Ostsee verlebt, und hat sich dort — seiner Südseereise vor dem Krieg erinnert. Wobei ihm die Erinnerungen zuweilen in den vollen Pinsel gerutscht sind. Auch in dieser Ausstellung ist wie toll gekauft worden. Die Bemerkung ist in diesem Fall nicht überflüssig oder unsachlich. Sie gehört mit zum Gesamtbild. Pechstein beginnt populär zu werden. Er ist schon jetzt eigentlich populärer, als Liebermann es jemals in Deutschland, Manet es in Paris gewesen ist. Allerdings: was man heute so populär nennt. Er wird wie ein Meister behandelt und gekauft, man reißt ihm die Bilder von der Staffelei — und es sieht aus, als ob er um so schneller male, je mehr die Nachfrage wächst. Der Oberlichtsaal bei Gurlitt ist gedrängt voller Bilder ziemlich großen Formats. Sieht man die Arbeiten so aufmerksam an, wie Werke eines solchen starken Talents es verdienen, so kommt einem ein Bedauern. Hier ist einer der besten unter den jüngeren Künstlern, hier ist eine leichte, vielleicht eine zu leichte Produktionskraft, in der Energie und Gefälligkeit sich glücklich mischen könnten, eine bemerkenswerte Vitalität, eine robuste künstlerische Gesundheit; in den neuen Bildern steht diesen Vorzügen aber nicht ein strenge richtendes künstlerisches Gewissen zur Seite. Es scheint, als vertrüge Pechstein den Ruhm schlecht. Wie ein Teil dieser Bilder summarisch zusammengestrichen ist, das ist schlechterdings unerträglich. Freilich leuchtet überall die Begabung, besonders in einigen schönen Landschaften, blitzt überall lebendige Anschauungskraft auf; im allgemeinen aber herrscht eine selbstgeschaffene Systematik, die die Form konventionell macht. Man spricht von Pechstein gern als von einem Handwerker der Kunst und will damit ein Lob sagen; hier zeigt es sich aber, daß die Arbeitsweise oft auch handwerksmäßig wird. So darf ein reich veranlagter Künstler, auf den die Augen der Nation gerichtet sind, nicht malen. Man erzählt von Cézanne, der den Jungen doch ein verehrtes Vorbild ist, er hätte die Leinwand leer stehen lassen, wo er sie

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, BILDNIS D'ANDRADES
SAMMLUNG WREDE, HANNOVER

nicht mit spontan erlebten Tönen und Formen hätte bedecken können. Vor den neuen Bildern Pechsteins hat man das Gefühl, daß er die Leinwand dort, wo die Gestaltung aussetzt, wie ein geschickter Dekorateur zustreicht. Und das sind nicht kleine Stellen, sondern oft zwei Drittel der Bildflächen. Daher erscheinen vor allem die Figurenbilder akademisch. Man fühlt in dieser Ausstellung, daß Pechstein auf gefährlichem Wege wandelt. Wer seine schöne Natur und kräftige Begabung zu schätzen weiß, die in dem Farben- und Formenrausch des Ensembles auch hier wieder zutage tritt, muß wünschen, daß er aufs äußerste kritisch gegen sich selbst werde und daß er pflege, was ihn mit unsern Meistern verknüpfen könnte.

Der Kunstbetrieb geht ja aber überhaupt auf gefährlichen Wegen dahin. Neben Pechsteins Bildern stellte der Bildhauer Belling seine plastischen Abstraktionen zur Schau. Grobe Dekorationsbildhauerei, die durch ihren Anspruch auf Tiefsinn nur um so übler wird! Hermann Obrist hat solche ornamentale Formphantasien vor einem Jahrzehnt schon viel einleuchtender gebildet.

Wie denn auch – die Gedanken schweifen von selbst hinüber – die Architekturphantasien Erich Mendelssohns, die bei Paul Cassirer ausgestellt waren, sehr post festum kommen. Sie gehören in die Zeit des Jugendstils. Mendelssohn hält für monumental, was Berechtigung eigentlich nur als Buchschmuck, als Vignette hat. Doch wird über diese Entwürfe an anderer Stelle dieses Heftes noch besonders berichtet. Es sei nur hinzugefügt, daß man sich wundert, diese Dinge im Salon Cassirer zu finden. Die Absicht, einmal Architekturzeichnungen zu zeigen, ist löblich. Aber dann ist doch vor allem Heinrich Tessenow da, ein Künstler, der an einem Anfang steht, nicht an einem Ende.

Digitized by Google

Ernster ist die Ausstellung von Bildern Schmidt-Rottluffs in der Galerie Ferdinand Möller. Zum erstenmal tritt dieser Künstler in Berlin mit einer größeren Anzahl seiner Werke hervor. Eine gute Gelegenheit also, sich einmal mit diesem, von gewissen Anwälten des Expressionismus schwärmerisch verehrten Künstler auseinanderzusetzen. Es soll in einem der nächsten Hefte geschehen.

Justi hat im Kronprinzenpalais einen Raum mit Zeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts ausgestattet. Lehrhaft! Man weiß, welche Schätze – neben vielem Wertlosen – die Nationalgalerie an Zeichnungen enthält. Wenn Justi den neugeschaffenen Raum in einem Rundschreiben an die Presse aber einen „Lockraum" nennt, so kommt einem wieder zum Bewußtsein, wie politisch die schönen Kunstwerke im Kronprinzenpalais verwendet werden. Und wenn man das „Paleh" nochmals durchschreitet, so empfindet man recht bitter, wie sehr die Vornehmheit dahin ist, wie sehr wir auch künstlerisch, und auch in der Staatsgalerie, in einer Zeit der anspruchsvollen Plundrigkeit leben.

Neben Pechsteins Bildern stellte bei Gurlitt Renée Sintenis aus; sie behauptete sich neben dem Spektakel durch eine natürliche Frauenanmut und durch die geschmackvolle Art der Aufstellung ihrer Kleinplastiken und Radierungen. Ihr Talent ist zur Hälfte rein künstlerisch, zur andern Hälfte kunstgewerblich orientiert. Etwas von E. R. Weiß ins Plastische übersetzt. Die kleinen Plastiken, in denen das Ulkige und Tolpatschige junger Tiere gut erfaßt und mit sicherem Formgefühl wiedergegeben ist, weisen nach Ostasien. In den konventionelleren Frauengestalten ist Maillolverehrung. Alle Arbeiten, auch die Radierungen, sind harmlos, doch steckt ernste Arbeit darin. Es ist hübsch, wenn Frauen so viel können und so wenig Wesens davon machen. Seinen Platz zu kennen und nicht mit mißgeschaffenem Ehrgeiz darüber hinauszustreben: auch das ist Sittlichkeit.

K. Sch.

*

Bei Paul Cassirer hat der Berliner Architekt Erich Mendelssohn eine Anzahl von Entwürfen und Modellen zu „Architektur in Eisen und Beton" ausgestellt. Die Paraphrasen über dieses Thema, dessen wirksame und überzeugende Gestaltung einen großen monumentalen Stil verlangt, sind in derber Plakatmanier hingeschrieben. Es fehlt den Blättern nicht an starker dekorativer Wirkung. Aber es ist eben mehr eine malerische, als eine architektonische Phantasie, die aus diesen Entwürfen spricht. Und der Wille zur Monumentalität, zum großen Pathos reicht zunächst noch nicht weiter als zu einer geschickten Geste. Einzelne der Modelle vermögen dagegen mehr zu überzeugen. Das Modell zu einem Volkshaus läßt in seinen einfachen großen Formen ein starkes Gefühl für architektonischen Ausdruck erkennen. Dieses Gefühl in jedem einzelnen Falle in ernster und gewissenhafter Selbstkritik auf seine Echtheit nachzuprüfen, wird für diesen offenbar stark intellektuellen Künstler eine unabweisbare Pflicht. Die Ausführung dieser Entwürfe, zu der ihm hoffentlich recht bald und recht oft Gelegenheit gegeben wird, kann für ihn in dieser Hinsicht eine gute und strenge Schule sein.

W. C. B.

*

RENOIRS PLASTIKEN

Herr Georg Reinhart, Winterthur, dessen Renoirsche Venus hier im Dezemberheft abgebildet worden ist, und der als genauer Kenner der Plastiken von Renoir gelten kann, schreibt uns mit Bezug auf die Ausführungen im Novemberheft, daß ihm außer seiner „großen" Venus folgende Plastiken von Renoir bekannt seien:

1. Die kleine Venus in Bronze, etwa 60 cm hoch, der großen Venus sehr ähnlich. Ein Exemplar befindet sich in der Sammlung des Kunstvereins zu Winterthur. Die Plastik ist entstanden kurz vor der großen Venus (1914). Dazu gehört eine kleine Plakette in der Größe einer Postkarte etwa, die im Steinsockel eingelassen ist, darstellend das Urteil des Paris.

2. Das große Urteil des Paris. Eigentlich zur großen Venus gehörend. Ein Hautrelief von etwa 80 : 60 cm in Bronze. Ein Exemplar befindet sich im Hause des Herrn Georg Reinhart und wir hoffen es nächstens abbilden zu können.

3. Der etwas überlebensgroße Kopf eines Paris mit phrygischer Mütze in Bronze. Ein Exemplar war zu sehen auf der großen französischen Propaganda-Ausstellung in Zürich im Jahre 1917.

Außerdem verzeichnet Meier-Graefe in seinem Buch über Renoir (Piper & Co., 1911) das 1907 gearbeitete Relief eines Kinderkopfes.

*

NOTIZ

Das im Novemberheft besprochene Buch von Dr. With „Buddhistische Plastik", aus dem auch einige Abbildungen reproduziert worden sind, ist im Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien erschienen.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

August L. Mayer, Matthias Grünewald. Mit 68 Abbildungen. 1919, Delphin-Verlag, München.

Der Isenheimer Altar hat in seinen Münchener Tagen sicherlich mehr in die Breite und Tiefe gewirkt als je in Colmar. Örtliche und zeitliche Umstände trugen dazu bei, die Wirkung zu verstärken. Das sommerliche München macht jeden zum Kunstfreund. Die Schrecken der Zeit hatten den Boden gelockert zur Aufnahme des dramatischen und pathetischen Werkes. Der schmerzliche Gedanke, daß die höchste Leistung deutscher Malkunst von morgen ab jenseits der deutschen Grenze stehen wird, steigerte die Teilnahme. Endlich scheint in Grünewalds Kunst eine tiefe Sehnsucht unserer Zeit erfüllt zu sein, was überall in den stammelnden Versuchen der gegenwärtigen Produktion verraten wird. Viele, die in dumpfer Erschütterung vor dem Altare gestanden sind, verlangen nach Aufklärung. Die auf die Höhe gekommene Grünewald-Begeisterung hat manche Feder in Bewegung gesetzt und zwei Darstellungen, die den Meister und seine Werke ganz umfassen, hervorgebracht, nämlich das Buch von Hagen (bei Piper in München) und das von A. L. Mayer. Beiden Bänden gemeinsam ist reiche Illustrierung mit vielen Detailaufnahmen aus dem Isenheimer Altar, die in München vortrefflich gelungen sind.

Die den Autoren zugefallene Aufgabe war im wesentlichen literarischer Art. Das „Wissenschaftliche" steht so ziemlich fest und ist Gemeingut, wie auch die Kunstforscher unserer Tage im Urteil über Grünewalds Kunst nicht erheblich von einander abweichen. In dem Dilemma, banal oder paradox zu werden, hat Hagen in seinem anspruchsvollen Text den Schein der Originalität dadurch erreicht, daß er vergleichsweise unwesentliche Vermutungen übermäßig betonte. Mayer begnügt sich, schlagfertig und wohlunterrichtet, zu erzählen, zu beschreiben und durch Analysierung der Kompositionen den Lesern gesunde Belehrung zu bieten. Scharfsichtig und mit tiefem Anteil hat er die Schöpfungen betrachtet und für einige Beobachtungen, namentlich über die Farbe des Isenheimer Altars, treffende Ausdrücke gefunden. Mit kluger Zurückhaltung äußert er sich über die Quellen der Grünewaldschen Kunst und schränkt die anderswo überschätzte Beziehung des älteren Holbein zu Grünewald ein. Problematisch ist die Zeitfolge der Werke, die uns erhalten sind. Zu dieser Frage hat sich M. eine eigene Meinung gebildet, die insofern überrascht, als er die Geißelung Christi in der Münchener Pinakothek, die überall, soweit ich sehe, als vor dem Isenheimer Altar entstanden betrachtet wird, spät ansetzt, nämlich zwischen die älteren und jüngeren Teile des Altars. Nicht nur sämtliche Gemälde, sondern auch fast alle Zeichnungen sind in dem Bande reproduziert, sodaß eine bequeme Übersicht über das bekannt gewordene Material geboten wird.

Max J. Friedländer.

Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit. Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1918.

Ein Buch vom Schicksal der Weltkulturen, das der unsrigen Schicksalswende werden könnte, wenn der lebensnotwendige Illusionismus nicht zu allen Zeiten an „Fortschritt" glaubte — glauben müßte. Seine Entlarvung der Euphorie, die das Sterben der europäischen Kultur umlächelt, erschiene grausam, böte die tragische Konzeption dieses Weltbildes nicht auch alle Größe und Schönheit dar und stellte es — neben den unausbiegbaren Niedergängen — nicht auch alle unser

Digitized by Google

stolzestes Bewußtsein ausmachenden Errungenschaften unsrer Weltbewältigung ins volle Licht echten Heldentums. So verkündigt es trotzdem Freiheit: die, sein Schicksal zu lieben und damit über Größe und Verfall, Glück und Unglück hinaus zur Würde im Lichte der Geschichte zu wachsen.

Künste und Künstler geht dieses aus großer Liebe und Leidenschaft weit mehr als aus Erkennerdrang geborene Werk darum besonders an, weil es das erste, den Inhalt ganz umfassende sein dürfte, das zu einer Biographie der großen Stile die Umriß- und Grundlinien zeichnet, in den Gebilden der Kunst als formgewordenes Seelentum den Baustoff der Geschichte erkennt — Geschichte, auch wieder im weiteren Sinne einer Biographie der wichtigsten, tragfähigsten, mehr oder weniger verwandten Strukturen solches formgewordenen Seelentums. Das Trugbild einer einheitlichen, nach gleichen Zielen gerichteten, von gleichen Kräften getriebnen Entwicklung der Menschheit (die Spengler ein „leeres Wort" nennt) freilich wird zerstört. Es bietet also nicht abermals eine „Theorie" der Künste als Postulat einer so und so gearteten, gesetzegebenden philosophischen Weltansicht, keine systematische Ästhetik, die den großen Symbolen echter Kunstwerke gegenüber immer versagen muß — vielmehr umgekehrt: die Kunstwerke der verschiedenen Kulturen selbst werden als Ursymbole (Urphänomene im Goetheschen Sinne) gewertet, als schicksalhafte Verwirklichungen des Seelisch-Möglichen, woraus eine Kultur sich erst aufbaut samt der ihr zugehörigen Philosophie, die, statt die Künstler zu lehren, an jenen nun sich zu orientieren, sie als überpersönliche, wahllose und unausweichbare Zeugenschaften, als Erscheinungen des seelischen Lebens selbst zu verstehen gehalten ist. Anders ist ein höherer Sinn des Lebens nicht zu fassen, Kultur nicht zu verstehen, als in der Verwirklichung seelischer Möglichkeiten, die, so vielgestaltig sie auseinanderstreben mögen in den Individuen, in eine durchgehende symbolische Bedeutsamkeit doch wieder zusammenfließen und in ihr auch zusammengehalten werden durch die gemeinsame psychobiologische Beschaffenheit dieser Menschen einer bestimmten seelischen Landschaft, eines Organismus — der aber, wie jeder Organismus, entsteht, sich entfaltet — und stirbt, wenn seine Zeit, das heißt in Spenglers Sinne: sein Schicksal erfüllt ist.

Schon darum sind diese Möglichkeiten nicht schrankenlos; sie sind es aber auch deshalb nicht, weil die Errungenschaften einer Kultur auf einen anderen Kulturkreis nicht übertragen werden können, soll nicht eine Erkrankung der empfangenden Kultur und ihr frühzeitiges Ende bewirkt werden. Von solchen verhängnisvollen Infusionen fremden Blutes weiß auch die Geschichte unsrer abendländischen Kunst; und es ist das große Verdienst dieser Untersuchungen, hier den klinischen Befund rücksichtslos aufzudecken. Ein anderes: der warnende Hinweis auf die mit der Geburt einer Kultur ihrem Vermögen gesetzten Grenzen, die das bewußte Künstlertum des Einzelnen, der immer „egoistisch, launenhaft" und von seiner „Freiheit" verführt, statt dem Ungewollten, dem Unausweichlichen sich einzuordnen, „Stile in Szene zu setzen" und durch Entlehnungen exotischer und primitiver Zeugenschaften eine „Weiterentwicklung" zu ungeahnten Möglichkeiten hin zu erzwingen sucht, gern überschreitet.

Der begründeten Eindringlichkeit, mit der hier auf das uns Wesenhafte und Schicksalbestimmte auf das Biographische aller abendländischen Kunstkultur hingewiesen wird, wüßte ich an keimkräftiger Bedeutung nur Nietzsches Moralkritik und seine Analyse der Dekadenze an die Seite zu stellen; auch von hier aus ist eine Epoche neuer Orientierung möglich und zu erwarten, wie sie von jenem letzten europäischen „Ereignis" ausging. Denn von dieser Umschau aus fließt in große Komplexe der Notwendigkeit zusammen, was der zeitbefangene Blick der Schaffenden und Urteilenden vielfältigen willkürlichen Ausstrahlungen von Gerichtetheiten, Vermögen und Möglichkeiten als Verdienst oder Schuld zuschreibt. Von hier aus wird es verdächtig, wieder etwas „überwunden" zu haben. Dieser Zerstreuung und der damit unvermeidlich verknüpften Schwächung der kunstschaffenden Kräfte unsrer Gegenwart gegenüber erhebt sich hier in mächtiger Gestalt das schicksalhafte Monument der zwangmäßigen abendländischen Kulturleistung. Freilich als etwas Gewordenes, Abgeschlossenes, nicht weiter zu Entwickelndes und zu Scheinleben nicht wieder zu Galvanisierendes; verwachsen mit der ganzen Seelenkraft einer selbst als „Urphänomen" ins Leben getretenen Völkerfamilie von eigenartiger, mit anderen in keinem Wesentlichen verwandter Bestimmung auf eine hohe Erfüllung hin, die erlebt zu haben, uns wahrlich stolz genug machen sollte — und weniger beflissen, mit seelenentstellendem Ehrgeiz nach Diademen zu langen, die, von unsern Händen geformt, doch nur als Theaterrequisiten gelten könnten. Der Name für diese Kulturform der abendländischen Seele wird ihrer letzten erschöpfenden künstlerischen Auswirkung entlehnt: als faustische Seele legitimiert sie sich vor dem Geiste der Geschichte. Nicht als Folgerin und Erbin gestorbener Kulturen stellt sie sich dar, nicht als gleich gerichtete der noch lebenden, sondern als Organismus von eigenster Bestimmtheit, von festumschriebener Prägung der Form. Sie sucht keine Analogien, um sich zu behaupten, sie braucht keine zu fürchten, um zu gelten. Sie will auch nicht „weiter befruchten", nicht den Übermenschen gebären, der die Gattung auf eine höhere Entwicklungsstufe zu führen berufen sich fühlte. Sie hat ihre Form ausgelebt in aller Weite und Fülle, hat ihren Gott wahr gemacht in Werken nach Vermögen und Kraft, sie ist unauslöschlich als Emanation des Weltgeschehens, wenn auch kein göttliches oder menschliches Auge ihrer Taten Spuren je mehr zu bestätigen vermöchte. Alle ihre intuitiven Kräfte in die Wissenschaften geflossen, in die Erkenntnisse, in die technische Entfaltung, zeigen sich ihrem schicksalhaften Gerichtetsein eingeordnet: die Welt, die sie begriff, zu weiten zum unbegrenzten Raum, ihn zu durchdringen bis in die letzten, dem Geiste erlangbaren Fernen, ihm durch Bestimmung von Beziehungen Form zu geben und ihn so zu ihrer von der Angst befreienden Heimat zu machen. Sie nahm der „Zeit" ihr Gespenstiges und schloß sie als Richtung und Geschick in ihre Sehnsucht ein. Und ihre Kunst ist es, die von den Erfüllungsstufen zu dieser ihrer Weltbestimmung die erschütternden symbolischen Zeugenschaften aufrichtet. Eine Kunst, die sich mehr und mehr entkörperte, immer größere Weiten und Tiefen aufschloß, deren Musik und Bildnerei mit der Mathematik im Wettbestreben die Unendlichkeit in sich ein-

Digitized by Google

bezog und die Sorge der von Möglichkeiten schwangeren Seele bezwang durch ihre immer kühner sich entfaltende Tapferkeit.

So war sie in allem das Gegenteil ihrer Vorgängerin auf unserm Weltschauplatz: der antiken Seele. Bei dieser war Statik oberstes Gesetz, bei jener Dynamik. Dort das Gewordene — hier das Werdende. Greifbar-Übersichtliches dort, hier Unkörperlichkeit und unendlicher Horizont: Rembrandts Landschaft und kontrapunktische Musik. In der Tragödie dort Hingabe, hier Auflehnung und Kampf. Ihre Krisis aber — daß die Adepten der antiken Seele sich ihr als Lehrmeister aufdrängten: zu häufig nur hat sie dem Ideal der Antike „Reinheit und Selbständigkeit ihres Wesens zum Opfer gebrachr, in die Seele der Antike hineingefühlt, was sie selbst entbehrte und erhoffte". Der Name „Renaissance" umschreibt diese ihre Verirrung, bis sie auch aus diesem Kampfe siegreich hervorging und in der Seligkeit des Barock ihre ganze Fülle entband, so daß sie ihr gehörten die stolzen drei Jahrhunderte von Lionardo bis Goethe, diese Hochzeit mit Bach, Beethoven, Rembrandt, Rubens, mit dem Rokoko, mit Keplers Sternenwelt und Leibnizens Infinitesimalrechnung. Ein Reich, in dem das Ewige als Schönheit und Wahrheit sein erfüllungsnahes Symbol enthüllte.

Seit hundert Jahren nun sinkt Abenddämmerung über die Landschaft dieser Seele. Die faustische Menschheit tritt in ihr Greisenalter — in die Zivilisation. Der Intellekt verdrängt das Gefühl. Die Großstadt das Land. Das Ethos der Arbeit wird zur alleinigen Philosophie. In dem massenhaft angeschwellten Heer der Künstler aber — ist „halber Ernst und fragwürdige Echtheit". Man entwirft, statt zu wachsen, man spielt mit toten Formen, die Illusion großer Kunst aufrecht zu erhalten, und lebt sich aus im Kampf gegen Konventionen, in dessen Lärm „eine weltstädtische Zivilisation sich über den Tod ihrer Kunst zu täuschen vermag".

Man wird diesen Befund nicht als Pessimismus auf sich beruhen lassen dürfen. Das Buch möchte dennoch den Helden in uns erwecken. Es ist von keinem Thersites geschrieben, sondern von einem unerschrockenen tapferen Geist.

Max Martersteig.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Kostümkunde für Sammler von Hans Mützel, mit 140 Abb. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co., 1919.

Drei Märchen von Theodor Storm. Mit 26 Federzeichnungen von Rudolf von Hoerschelmann, 1919, Musarion-Verlag, München.

Modern Paintings by german and austrian Masters. Collected and catalogued by Josef Stransky. New-York 1919.

Einführung in die Farbenlehre von Wilhelm Ostwald. Reclams Universalbibliothek, Leipzig 1919.

E. A. Poe: Romantische Liebesgeschichten. Der Zweemann. Verlag Robert Goldschmidt & Co., Hannover 1919.

William Hogarth, Von Stufe zu Stufe, der Lebenslauf einer Dirne. Herausgegeben von G. Vorberg. Verlag der ärztlichen Rundschau, Otto Gmelin, München.

Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, 2. Band. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1919.

Archiv für Buchgewerbe. Bugra-Meßheft Herbst 1919, Verlag des deutschen Buchgewerbevereins, Leipzig.

Wilhelm Hausenstein, Der Isenheimer Altar. Verlag Walter C. F. Hirth, München 1919.

Das Buch der kunstgewerblichen und künstlerischen Berufe von Hermann Widmer. 3. Aufl. Berlin bei Georg Siemens, 1919.

Almanach 1920, Musarion-Verlag, München.

System der Ästhetik von Ernst Maumann, 3. Aufl. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Der Götter Verwandlung von E. W. Bredt. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Die Baugruppe des Sultans Qalāūn in Kairo von Max Herz Pascha, Hamburg, L. Friederichsen & Co., 1919.

Biographien und Tierzeichnungen aus dem Tierleben der Alpenwelt von Friedrich v. Tschudi. Rascher & Co., Zürich 1919.

Das Forscherbuch von Max Oettli. Rascher & Co., Zürich 1919.

So war der Krieg! Ein pazifistisches Lesebuch von S. D. Steinberg. Rascher & Co., Zürich 1919.

Altes Zinn. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber von Karl Berling. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co., 1919.

Hamburger Staatsbauten von Fritz Schumacher. Der Zirkel, Architekturverlag, Berlin 1919.

Zwölf Bildnisaufnahmen von Karl Schenker, mit Einleitung von Franz Blei. Verlag W. J. Mörlins, Berlin.

Das schöne Heim von Alexander Koch, Darmstadt.

Karl Scheffler, Die Zukunft der deutschen Kunst. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Lutherbildnisse von Hans Preuß, 2. Auflage. Voigtländers Quellenbücher, Leipzig.

Leute von gestern und heute. Lithographien zur Zeitgeschichte von Rudolf Odebrecht. Wohlgemuth & Lissner, Berlin.

Deutscher Wald. Die Jahreszeiten in Holzschnitten von Franz Hein. R. Voigtländers Verlag, Leipzig.

Rudolf Bosselt, Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts. Karl Peters Verlag, Magdeburg.

Michelagniolo von Hans Mackowsky. Mit 112 Abbildungen. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Jahrbuch der Originalgraphik. 1. Jahrgang. Herausgegeben von H. W. Singer. Wohlgemuth & Lissner, Berlin.

Hamburger Kalender 1920, herausgegeben vom Kunst-Verein in Hamburg. Paul Hartung, Hamburg.

Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliers Bernini nach Frankreich. Deutsch von Hans Bose. F. Bruckmann A.-G., München, Verlag.

Digitized by Google

AUS EINEM KOLLEGHEFT

(Vorlesung eines Kunstprofessors von der Technischen Hochschule in Charlottenburg.)

„Das zweitbeste Reiterdenkmal der Kunstgeschichte ist der Große Kurfürst von Schlüter. Das erste und allerbeste ist der Colleoni von Verrochio. Man könnte aber auch sagen, der Große Kurfürst ist das erste und allerbeste; denn der Große Kurfürst war auch ein großer Staatsmann, Colleoni aber war nur ein italienischer Bandenführer . . . . . ."

„Die märkischen Seen liegen innig und minnig zwischen grünen Matten, wie die blauen Augen eines Mädchens zwischen roten Backen . . . . . ."

Aus einer Vorlesung über „Nacktdarstellungen in der bildenden Kunst mit Vergleichen am lebenden Modell":

„Lebende Akte sind immer realistisch; künstlerische Aktdarstellungen sind immer idealistisch. Aber selbst wenn künstlerische Aktdarstellungen realistisch sind, so sind sie doch niemals so realistisch wie lebende Akte . . . . . ."

Diese Vorlesung wurde seinerzeit von der Fakultät verboten, da die Universität unter Wilhelm II. reaktionär gesinnt war. Es gab damals einen großen Andrang zu der Vorlesung Zimmermanns; woraus folgt, daß die Studentenschaft schon damals nicht reaktionär war. Heute kann die Vorlesung leider nicht fortgesetzt werden, weil der Professor inzwischen gestorben ist. Fehler der Geschichte sind irreparabel.

PROBE

Ein Minister des neuen Regimes wird vom Direktor durch das Museum geführt. Vor einer Renaissancebüste merkt der Direktor an: „Sie hat einen schönen Ton". Worauf der Minister den Zeigefinger krümmt und horchend die Büste beklopft.

HINTEN, WEIT IN DER TÜRKEI

In der Hauptstadt Rumäniens war eine internationale Ausstellung moderner Kunst. Unter anderem waren auch die Blätter des Lithographenwerkes „Elles" von Toulouse-Lautrec ausgestellt. Bei der Vorbesichtigung nahm der berühmteste Museumsleiter Rumäniens den Veranstalter beiseite und sagte ihm ins Ohr: „Hören Sie, die Blätter von Lautrec müssen Sie fortnehmen; das sind ja Drucke."

AUGURN UNTER SICH

Die Doublettensammlung eines Museums soll versteigert werden und der Direktor zeigt sie einem Kunstfreund. „Gestehen Sie", sagt er, „daß wir gut zu kaufen verstehen". „Mir scheint", erwidert der Kunstfreund, „daß Sie gut zu verkaufen verstehen".

VORSCHLAG ZUR GÜTE

Muster zur Unterschrift gewisser Bilder: Rubens invenit — Hauser pinxit.

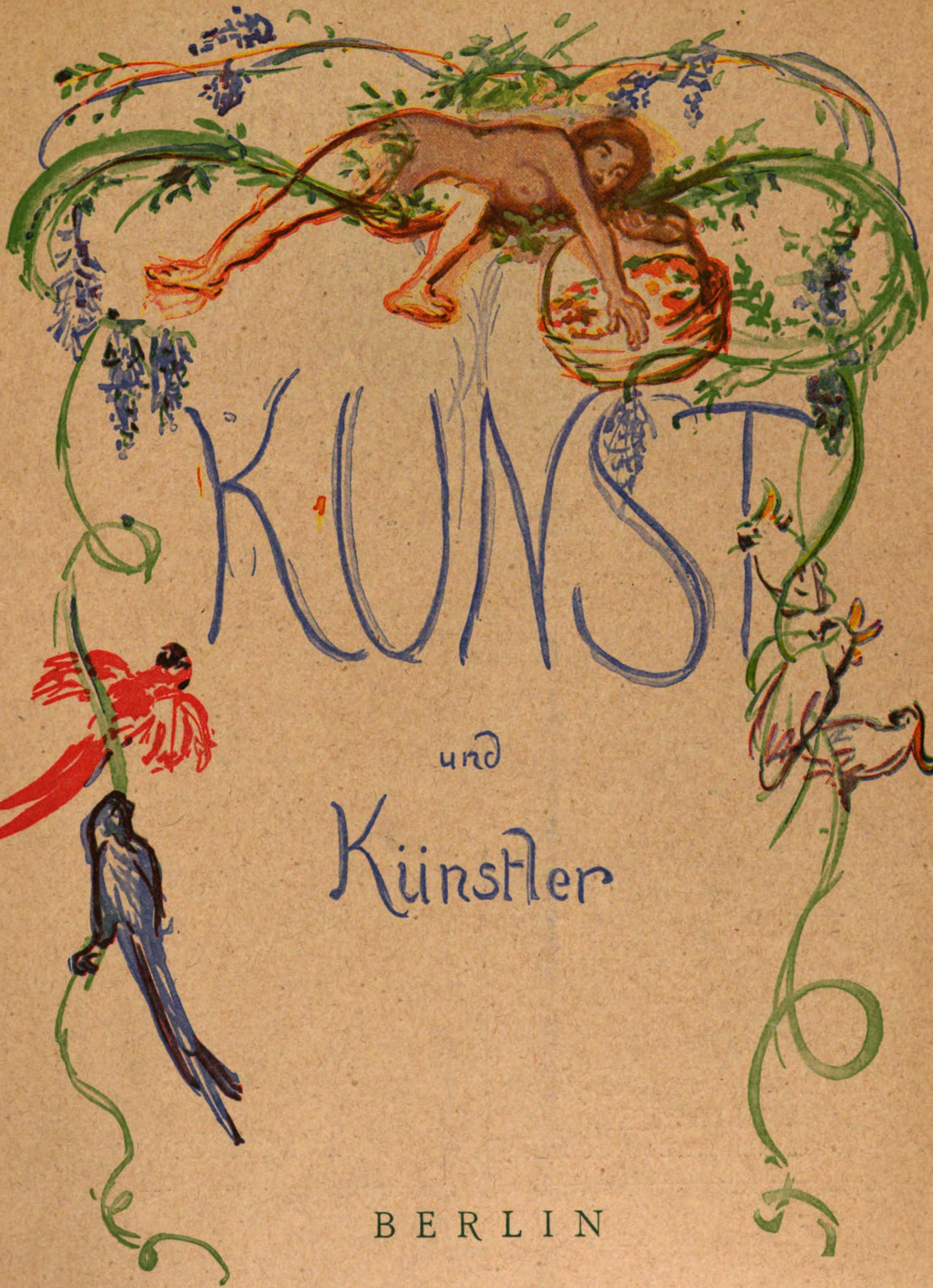
IRRTUM

Kahnweiler, der pariser Kunsthändler, erklärt einem Kunstfreund das neueste kubistische Porträt Picassos. Der Kunstfreund deutet fragend auf eine Stelle des Bildes: „L'œil?" Kahnweiler: „La montre".

ACHTZEHNTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft V



KUNST und Künstler

BERLIN

Preis 10 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 4 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT V Februar 1920

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 10.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 11.—, IN DAS AUSLAND M 12.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT V

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Scheffler: Ausverkauf	191
Max J. Friedländer: Slevogts Zauberflöte	196
William Cohn: Vom Wesen der Indischen Bildnerei	200
Karl Scheffler: Ernst Ludwig Kirchner	217
Das große Schauspielhaus	231
Auktionsnachrichten: Chodowiecki-Preise	241

ABBILDUNGEN

	Seite
Ernst Ludwig Kirchner: Frauenkopf mit Schleier	190
Max Slevogt: 4 Radierungen zur Zauberflöte	193—198
16 Abbildungen indischer Architektur und Plastik	200—262
Ernst Ludwig Kirchner: Fränzi	217
—: Nackte Frau mit Hut	218
—: Tanz im Varieté	219
—: Hafen auf Fehmarn	220
—: Der weiße Strand	221
—: Mondnacht am Meere	222
—: Unterhaltung	223
—: Gasometer in Schöneberg	224
—: Engelufer in Berlin	225
—: Sonnenblumen und Holzfiguren	226
—: Zwei Frauen auf der Straße	227
—: Rote Straße mit Autos	229
—: Krankes rothaariges Mädchen	230
8 Abbildungen des Großen Schauspielhauses in Berlin	231—240
Ernst Ludwig Kirchner: Kranke	242

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

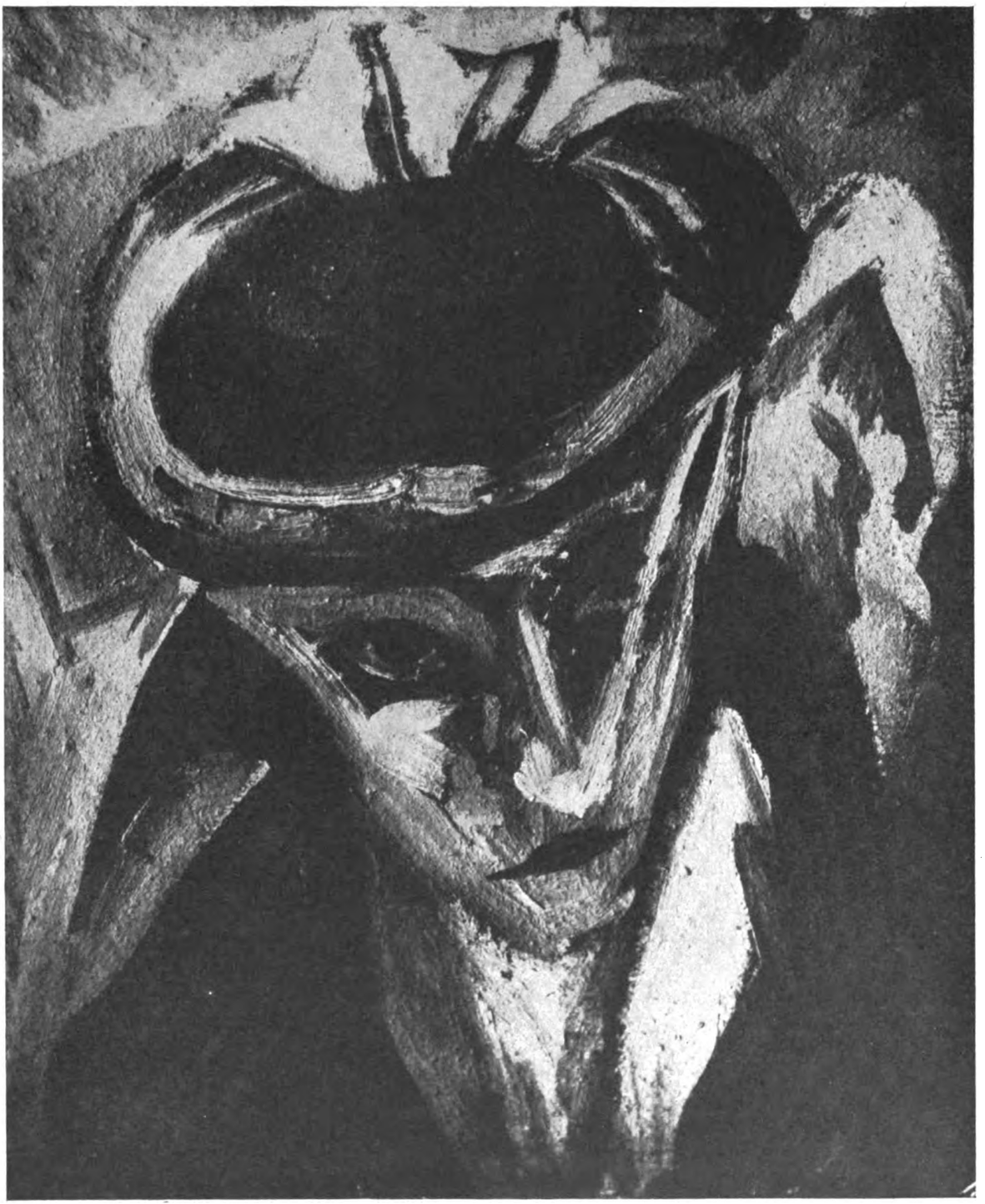
GALERIE
CASPARI
München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

*

Moderne
Meister

Digitized by Google

Digitized by Google



E. L. KIRCHNER, FRAUENKOPF MIT SCHLEIER

Digitized by Google

Kunst und Künstler

AUSVERKAUF

Auf dem Kunstmarkte herrscht fieberhafte Bewegung. Unbesehen fast wird gekauft und überall fehlt es an Ware. Wohin mit dem Papiergeld? Viele Tausendmarkscheine sind hinter Tapeten schon sicher verklebt, aber es bleiben noch genug Scheine, für die es an Anlagegelegenheiten fehlt. Da erinnert man sich, daß Bilder, Graphik, Bücher und Antiquitäten Wertobjekte sind. Von schwankendem Kurswert zwar, aber vor der Hand doch von steigendem Kunstwert. Im Atelier können sich die Künstler der Käufer, die außer der Adresse nichts von ihnen wissen, kaum erwehren. In den Ausstellungen prangt an jedem dritten Bild ein Zettel „verkauft". Und da es eine reaktionäre Kunst nicht mehr gibt, da jedermann modern malt und zeichnet, so wird der gestern noch verlachte Expressionist über Nacht zum Publikumskünstler und zum Kapitalisten. Er knurrt nun seinerseits über das Papiergeld, fürchtet Vermögensabgaben, sucht Häuser oder Bauernhöfe zu kaufen und wird zurückhaltend mit seinen Werken.

Den Käufern wären natürlich die alten Meister lieber. Hier aber überbietet das Ausland auf Grund unsres schlechten Geldstandes. Es erwirbt alles, was internationale Geltung hat, es benutzt Deutschlands Notlage und kauft aus dem Konkurs das für den eigenen Haushalt Wertvolle auf. Unter uns aber finden sich Händler, die ihre Dienste als Aufkäufer anbieten, die bei diesen Schiebungen reich werden und, um ihr Tun zu rechtfertigen, natürlich edel klingende Weltanschauungen bereit haben, obwohl sie in Wahrheit nicht besser sind als Verräter an der deutschen Kultur. Und damit das Ramschgeschäft mit der berühmten deutschen Gründlichkeit vor sich gehe, strömen unaufhaltsam von den Museen die Kunsthistoriker in den Kunsthandel. Wurden sie in ihren amtlichen Stellungen schlechter besoldet als die subalternen Museumsdiener, so empfangen sie aus der Hand des Kunsthandels nun Bankdirektorengehälter. Was ist solcher Lockung gegenüber Standesgefühl und Gelehrtenstolz! Diese Leute helfen jetzt denselben

Digitized by Google

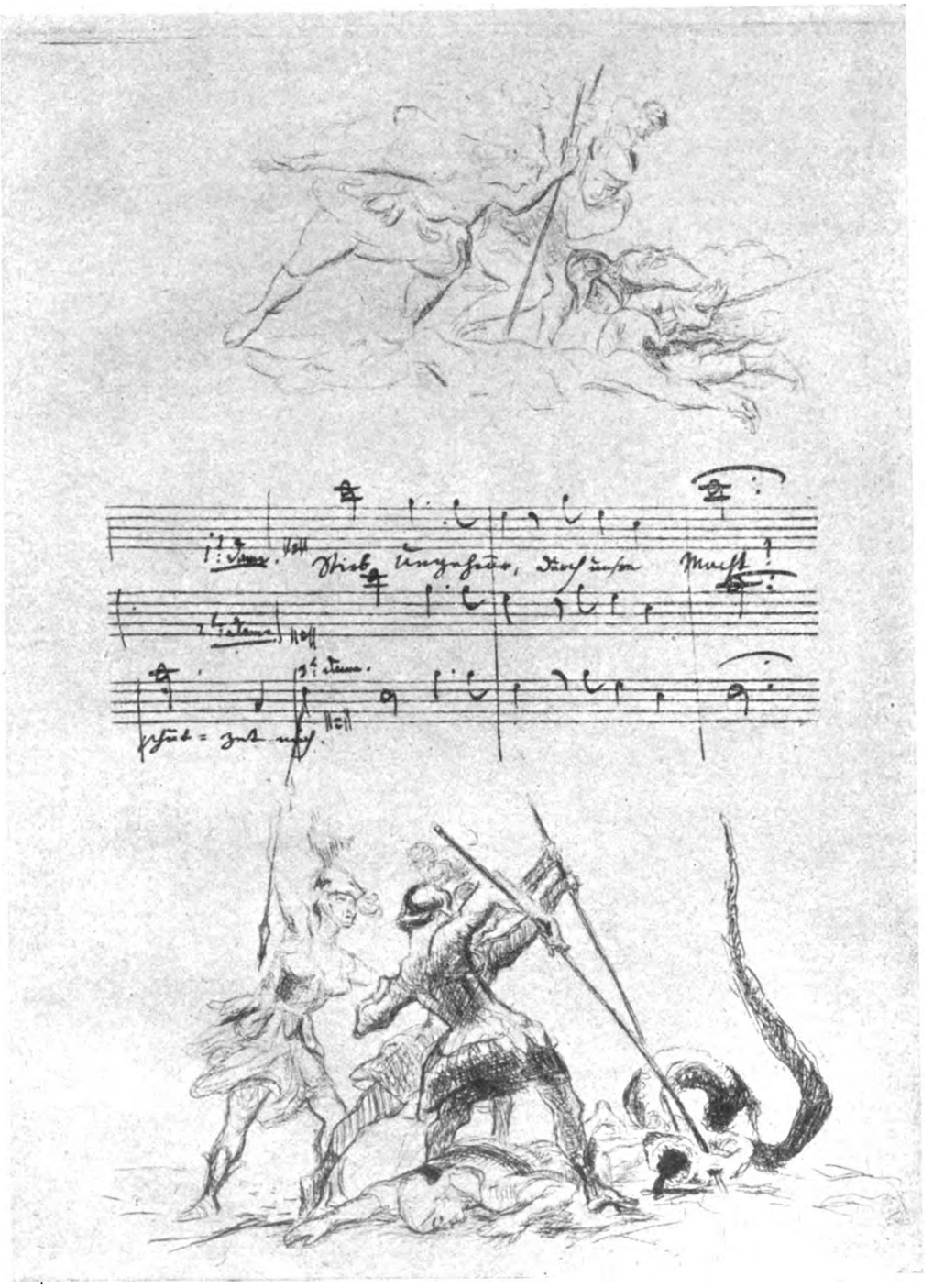
Kunstbesitz, den sie früher fleißig und klug sammeln geholfen, geordnet und registriert haben, wieder zerstreuen. Wahrhaft beängstigend sind die Nachrichten und Gerüchte aus Süddeutschland; im Westen aber wogen Käufer und Verkäufer am sichtbarsten durcheinander, bleibt der Profit am augenfälligsten an den Mittelspersonen — sie heißen Doktor, Professor gar — hängen.

In letzter Stunde ist nun eine heimlich vorbereitete und plötzlich erlassene Verordnung herausgekommen, die es den Besitzern bestimmter, in Listen eingetragener Kunstwerke verbietet, diese Objekte ins Ausland zu verkaufen. Die Liste umfaßt in Preußen, wie man hört, etwa einhundertfünfzig Werke, doch gilt sie nicht als geschlossen. Es soll verhindert werden, daß die allerberühmtesten Werke, vor allem die in fürstlichem Privatbesitz befindlichen, in das Ausland gehen. Paradox könnte man sagen, daß man jetzt wenigstens weiß — oder daß die Kenner der geheimen Listen es wissen —, welche Kunstwerke nach einigen Jahren noch in Deutschland vorhanden sein werden. Denn alle die nicht mit dem Ausfuhrverbot belegten alten Werke von internationalem Ruf werden wohl allmählich abwandern. Mancher Sammler mag den besten Willen haben, das in langen Jahren und mit Liebe Gesammelte auch jetzt noch zu bewahren. Aus Patriotismus und aus Passion für die Kunst. Wenn ihm aber erst sein Geld weggenommen ist, wird er eines Tages in einer Zwangslage sein. Denn gerade ihm, dem Vertreter des konsolidierten Besitzes, wird das Geld weggenommen; der Schieber, der die Bilanzen zu verschleiern versteht, der Mann der neuen mammonistischen Gesellschaft, sammelt nicht aus Liebe schöne alte Kunstwerke. Es wäre eine eindrucksvollere Geste gewesen, die Kunstausfuhr, soweit sie nicht industrieller Natur ist, überhaupt vorläufig zu sperren. Bis das deutsche Volk sich besonnen hat. Aber es sitzt nicht ohne Ursache in dem Drei-Männer-Rat, der das Kunstausfuhrverbot handhabt, ein Mitglied der Reichsbank. Man glaubt nämlich allen Ernstes, die Valuta zu verbessern, wenn man die Abwanderung deutschen Kunstbesitzes ins Ausland grundsätzlich nicht hindert. Das neue Verbot beschränkt nicht den Ausverkauf, es nimmt nur einige hundert Werke davon aus; es sanktioniert recht eigentlich den Ausverkauf. Und so ist es denn recht bezeichnend, daß sich im neutralen Ausland, in Basel, schon eine „unabhängige Beratungsstelle" gebildet hat, bei der sich die Käufer Rats erholen können, ob die Kunstwerke, die verschoben werden sollen, echt und wertvoll genug sind.

Der Verlust der Kunstwerke wäre zu ertragen. Man könnte ja der Hoffnung leben, daß eines Tages wieder eine Kraft erwacht, die gleich Schönes gestaltet. Unerträglich aber ist die Gesinnung, ist der sich in diesem Ausverkauf offenbarende sittliche Tiefstand der Nation, ist die Beobachtung, daß der Schmerz und die Verzweiflung über den Zusammenbruch die Menschen durchweg nicht besser, sondern schlechter gemacht hat. Unerträglich ist die Beobachtung, der man sich nicht verschließen kann, daß sich unendlich viele händlerisch entartete Deutsche auf eine Art von Kolonialdasein einstellen. Sie, die Imperialisten von gestern, sehen in den Engländern und Amerikanern, auch innerlich, die Herren. Und sie buhlen um deren Gunst, sie können nicht eilig genug sein, mit den Neutralen und Feinden wieder in „geistigen Austauschverkehr zu treten". Neulich wurde schon ernsthaft empfohlen, deutsche Künstler sollten schleunigst an der internationalen Kunstausstellung in Venedig teilnehmen. An dieser von jeher berüchtigten Kitschausstellung! Nur, um mit dabei zu sein; einer Jury von Italienern und Ausländern untertan!

Ein anderes Symptom! Ein in Pariser Künstlerkreisen bekannter Kunsthändler und Geschmäckler hat jüngst den Prospekt einer neuen Zeitschrift verschickt. Im Ton eines Erlasses; gegeben auf der Burg Lauenstein in Oberfranken. Es wird eine Kulturpropaganda großen Stils verheißen. Die Zeitschrift heißt „Die Freude"; aufgerufen werden die wahrhaft Liebenden. Die Liebe soll nicht an den Namen Jesu anknüpfen, der hat „die werbende Kraft verloren", sondern an den Namen des Heiligen Franz von Assisi. Franz von Assisi ist jetzt das Feinste und Vornehmste, was es gibt. Goethe und Bismarck werden abgelehnt. Dafür werden als hehre Meister der „Freude" Pablo Picasso und Henri Rousseau genannt. Liest man den hochtrabenden Prospekt aufmerksam durch, so spürt man auch hier wieder händlerische Absichten am Werk. Richtige Zeitinstinkte werden, ehe sie noch reinlich formuliert werden konnten, in den Dienst des allgemeinen Schacherns und Macherns

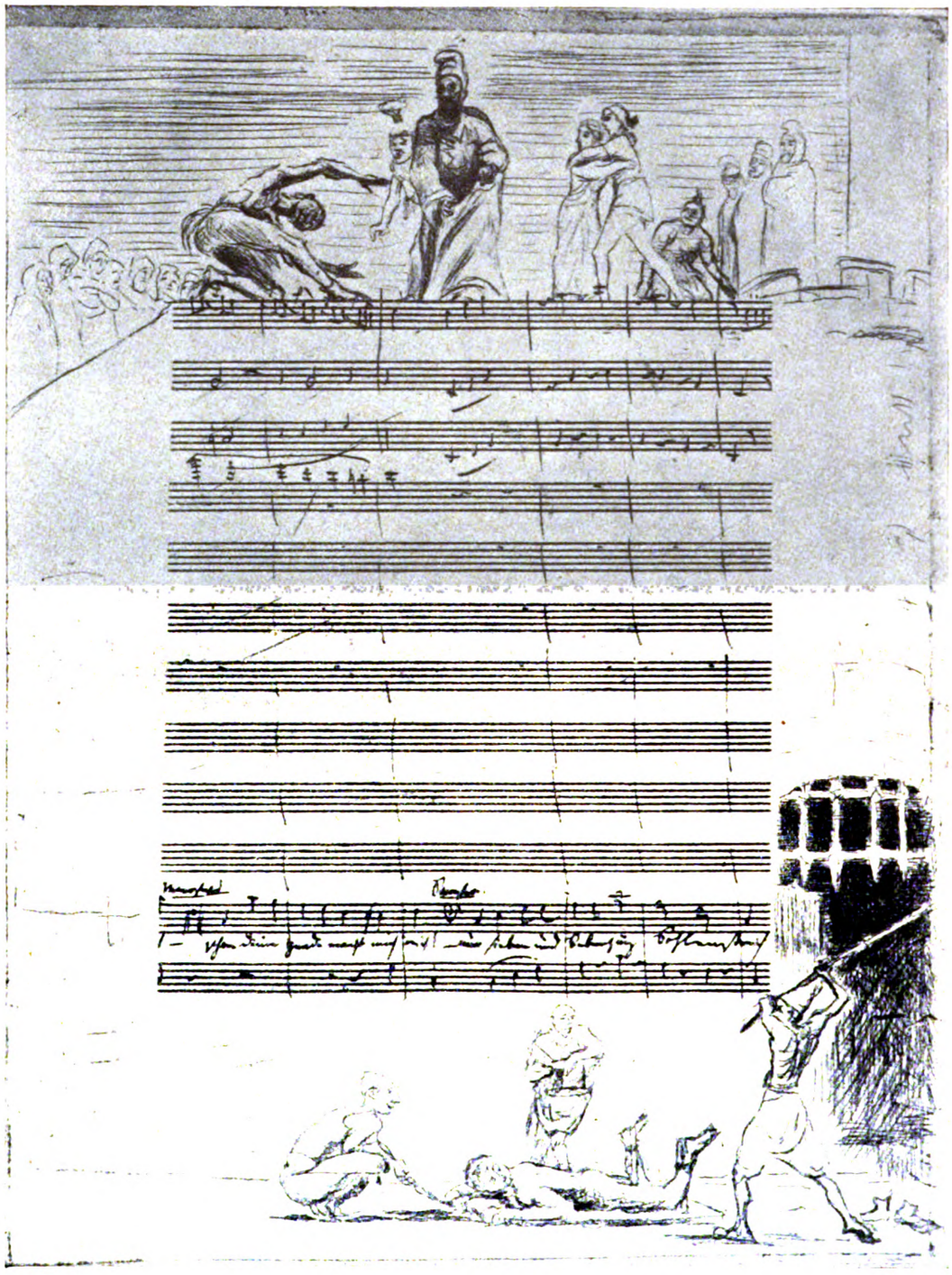
Digitized by Google



MAX SLEVOGT, RANDZEICHNUNGEN ZUR „ZAUBERFLÖTE"

RADIERUNG

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, RANDZEICHNUNGEN ZUR „ZAUBERFLÖTE“

RADIERUNG

Digitized by Google

gestellt. Das Erhabenste wird in jene Atmosphäre des Geschäftlichen hineingezogen, die Deutschland vergiftet hat.

Alle Welt hat den Kopf verloren, tut aber als sei sie jetzt erst zu Verstand gekommen. Alles ist aufs Sensationelle gestellt, kaum einer bewahrt noch Haltung; jeder echte Instinkt wird zut Mode degradiert, und jede Mode breitet sich reißend schnell über die ganze Nation aus. Der Rest von vornehmer Haltung geht verloren in dem schwellenden Lärm. Grenzen werden längst nicht mehr anerkannt. Alle Maler dichten, nehmen den Mund als Poeten sehr voll und geben geschwollene Albernheiten von sich, als sei es Tiefsinn; und die Dichter malen und zeigen mit ihren kindisch frechen Versuchen den Meistern, wo Bartel den Most holt. Die Generation der Älteren zittert vor der Jugend und schmeichelt sich mit widerwärtiger Zutunlichkeit bei ihr ein; die von keiner Disziplin mehr gehaltene Jugend aber hält eiskalte Spekulation für geniale Gefühlskraft und Verzweiflung für Begeisterung.

Deutschland ist nicht nur materiell im Zustand des Ausverkaufs; wir stehen auch mitten in einem schrecklichen Ausverkauf des deutschen Idealismus. Dem Oberflächlichen sieht es aus, als rege sich überall neues Leben, als ständen wir an einem Anfang. Die Kunst will wie ein Neues aussehen, und die Politik will es auch. Es ist aber alles Ende, alles ist Auslauf des vorkriegerischen Materialismus. Die dunkeln Mächte, die uns ins Verderben getrieben haben, sind immer noch am Werk; alles ist noch Renommierkunst und Renommierpolitik, die Instinkte sind noch aufs Laute und Sensationelle gerichtet, und niemals war der Kapitalismus mächtiger und frecher als heute. Denn jetzt denkt jeder Proletarier mammonistisch. Der deutsche Idealismus bricht endgültig zusammen, er tritt uns in Fratzen und Verzerrungen entgegen, und wird ebenfalls zum Objekt des Ausverkaufs.

Vom Anfang des lebendig Neuen wissen nur wenige. Denn dieses Neue ist sehr bescheiden und still und unscheinbar, es verspricht Früchte erst in Jahrzehnten. Wo ein Offizier oder Arbeiter ein Stück Land kauft und es als Bauer mit seinen Händen zu bearbeiten beginnt, wo Abiturienten und Studenten entschlossen als Lehrlinge in die Werkstatt des Handwerkers gehen, wo sich die gebildete Jugend anschickt, endlich wieder von unten herauf gesellschaftbildend vorzugehen und dabei der Großstadt mit ihrer Kulturverlogenheit, ihrem Talmiluxus und ihren Bildungsvorurteilen voller Verachtung flieht: da wird ein neues Deutschland. Ganz langsam und in keuscher Stille. Inzwischen begraben mit Gelärm und Lüge die Toten ihre Toten. Das nicht mehr Lebensfähige vernichtet sich durch Selbstzersetzung. Europa teilt den in Jahrhunderten mächtig aufgehäuften Reichtum Deutschlands an materiellen und geistigen Gütern unter sich auf — und spürt nicht, daß auch ihm das Verderben schon im Nacken sitzt, daß der Boden schon wankt, auf dem der Stolz der Sieger sich so selbstgefällig noch bewegt.

Digitized by Google

SLEVOGTS ZAUBERFLÖTE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Als Slevogts neues Werk, die Randzeichnungen zu Mozarts Zauberflöte, neulich in den Probedrucken der 47 Radierungen bei Paul Cassirer zu sehen war, rief es jenes harmlose Wohlgefallen hervor, das unter allen Arten der Kunstfreude die seltenste geworden ist. Der heitere und leichte Ton hob sich ab von dem grimmigen Ernst, mit dem die gegenwärtige Generation den Geist der Zeit auszudrücken sich verpflichtet fühlt. Diese unzufriedene und nervöse Zeit affichiert sich allenthalben mit Schrecklichkeiten und Grimassen. Auf Schritt und Tritt begegnet uns aufdringliche Wichtigtuerei, angemaßtes Priestertum und ein gespanntes Geniewesen, das uns mit Unerhörtem zu überwältigen beflissen ist. Nach dem Gesetz der Reaktion schlägt der Pendel des Geschmacks zurück. Von Wagner zu Mozart. Ungewollte Originalität, spielende Kraft berührt uns wie ein Labsal nach langem Dürsten.

Slevogt hat sich die ungewöhnliche Aufgabe gestellt, eine Oper zu illustrieren. Oder jemand anders, der ihn gut kannte, hat sie ihm gestellt. Ein geschickter, gebildeter und geistreicher Zeichner hätte in diesem Falle zwei Möglichkeiten vor sich gesehen, von denen er nach einigem Nachdenken die eine gewählt oder die er kunstvoll zu kombinieren unternommen hätte. Er wäre als Bühnenkenner oder als Antiquar vorgegangen. Das traditionelle Bühnenbild, das draußen gesehene, hätte er ausgestaltet, verfeinert und reformiert. Oder die Erwägung, Mozart —: das wäre deutscher Rokoko, hätte ihn verlockt, die Porzellanwelt von Meißen und Nymphenburg, also wieder draußen Erblicktes, zu beschwören. Slevogt, der mehr ist als ein geschickter, gebildeter und geistreicher Zeichner, hat eine Welt geschaffen, die ganz und gar nichts zu tun hat mit den geprägten Formen der Theaterüberlieferung und ebensowenig mit denen eines vergangenen Zeitalters.

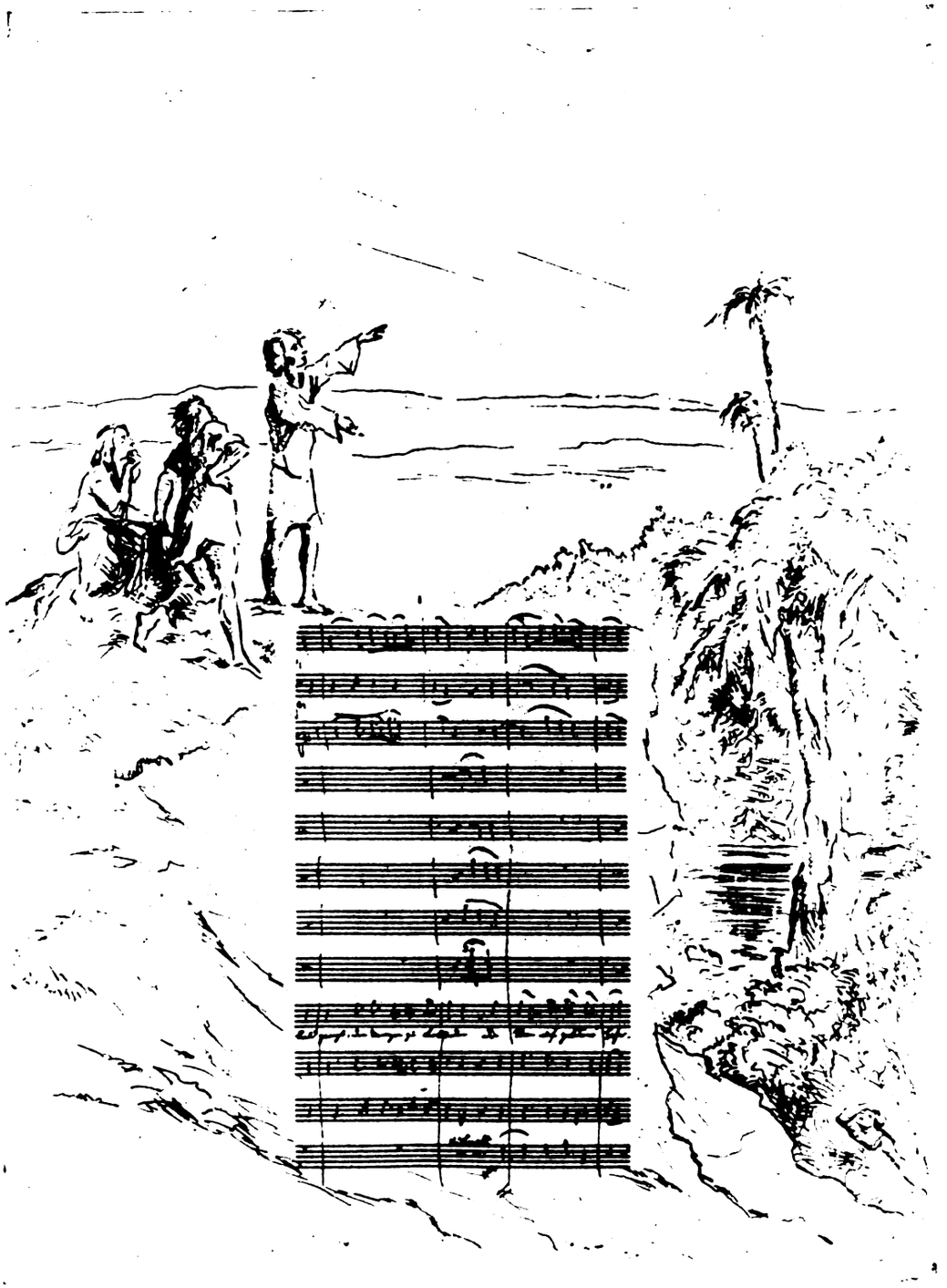
In ihren Vorzügen und Schwächen ist die Zauberflöte eine Oper, nämlich ein Spezimen jener Kunstgattung, die, um die Sprache des Tages zu reden, das Entzücken einer üppigen und kapitalistischen Gesellschaft ausmacht. Über das Textbuch hat man sich weidlich entrüstet, weil es mit hohen und tiefen Symbolen frivol Ball spiele, und beklagt, daß Mozarts Musik zur Zwangsehe mit der wirren Erzählung verurteilt wäre. Nicht ganz mit Recht. Hätte Mozart besser getan, Nathan den Weisen zu komponieren? – Die leichtherzige Mischung von Zauberkomödie und aufklärerischer Humanitätslehre ist trotz — oder wegen — ihrer Unvernünftigkeit ein federndes Sprungbrett für den Komponisten und — wie sichs jetzt zeigt — für den Zeichner. Weder Mozart noch Slevogt hätten einen Vorteil davon gehabt, wenn der Textverfasser logischer gewesen wäre. Gerade die Unklarheit der Fabel, die schillernde Unbestimmtheit der Charaktere, die Wagheit der zeitlichen und örtlichen Umstände gibt der tönenden wie der bildenden Phantasie Spielraum, Schwungkraft und Bewegungsfreiheit.

Albern ist das Buch der Zauberflöte, aber zugleich, in opernhaft unverantwortlicher Art, tiefsinnig. Wäre das Werk klar, so läge seine Flachheit peinlich am Tage, so aber, überströmt von Melodien, scheint es an das Tiefste zu rühren. Wertvolle Gedanken schenkt uns diese Oper freilich nicht, versetzt uns aber in einen leichten Rausch, in dem wir Hohes ahnen, und leitet dorthin, wo die letzte Weisheit mit der letzten Narrheit sich versteht. Indem der Ernst des Lebens fragwürdig wird, erscheint die Posse doppeldeutig und gleichnishaft.

Den Ton der Oper und den Ton dieser Oper hat Slevogt, in vollkommener Harmonie von Wollen und Vollbringen, ausgedrückt, nicht geflissentlich und mit Überlegung, sondern aus dem Instinkt seiner musikalischen und bildnerischen Begabung.

Ist es Sache der Bühnenaufführung, die Musik sichtbar zu machen, so ist Mozarts Zauberflöte im Oktober 1919 zum erstenmal aufgeführt worden,

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, RANDZEICHNUNGEN ZUR „ZAUBERFLÖTE"

RADIERUNG

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, RANDZEICHNUNGEN ZUR „ZAUBERFLÖTE“

RADIERUNG

Digitized by Google

und alle verfehlten Versuche mit Theatermechanerie sind vergessen. Freilich ist der Zeichner im Vorteile, da er frei von der erdenschweren Wirklichkeit, vom Rampenlicht und all der Begrenztheit und Notdürftigkeit des Bühnenwesens, die steilsten Pfade zu gehen vermag und Flügel besitzt, fast so hoch zu steigen wie der Musiker. Slevogt ist reich genug, von dieser Freiheit zu profitieren, er wahrt das Gefühl für das rechte Maß, das im Ethischen Takt und im Ästhetischen Geschmack genannt wird.

Niemand außer ihm hätte diesen Ton getroffen, der als das Echo der Mozartschen Melodie erklingt. Weder Menzels gewissenhafte und sachliche Genauigkeit, weder Klingers intellektueller Pathos, noch Liebermanns Naturpietät hätten den Weg zu Mozarts Zauberwelt so geschmeidig und leichtfüßig gefunden. Spuk, Gefahr und Abenteuer lösen sich in Wohllaut und wandeln sich in körperliche Anmut. Aus der triebhaften Menschlichkeit erblüht ein Humor, der sich nicht als gedanklicher Witz über das Thema erhebt.

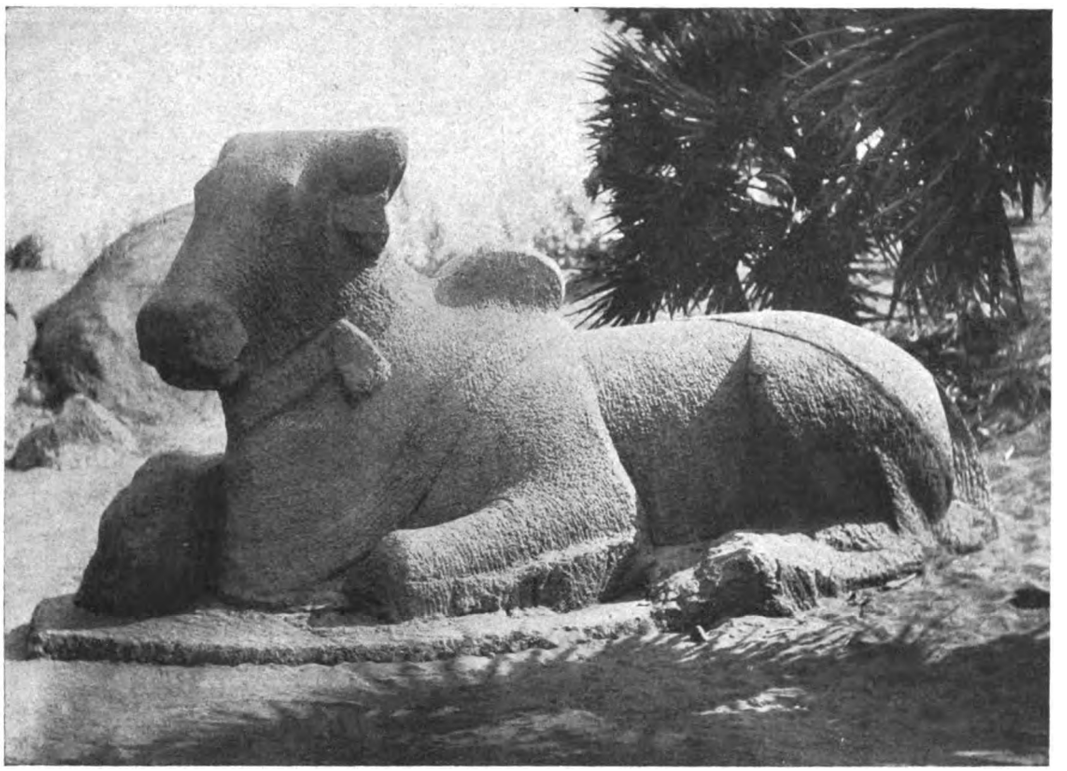
Mit glücklichem Einfall ist jedem Blatt ein Teil von Mozarts Originalpartitur eingefügt, die starren Notenlinien mit den handschriftlich lockeren Musikzeichen und den Textworten. Das gerade und viereckige Liniengitter bildet den Kern der Bildseite, Sockel, Stufe, architektonisches Gerüst oder Leiter und Treppe für die Figurenkomposition; es gleicht einer Zauberretorte, in der die Notenköpfe auf- und abperlen, aus der Gebilde in Fülle aufquellen, bald lieblich, bald grotesk und durchpulst bis zum letzten Striche von dem Rhythmus der Mozartschen Weisen.

Slevogt hat die stufenreiche Skala der Radierkunst von einem Ende zum andern benutzt und aus dem kleinen Orchester der Schwarz-Weißkunst alle Wirkungen herausgeholt. Die ätherisch zarten Linien der kalten Nadel, die sammetweichen Flecken des Grats, die sonoren Akzente des geätzten Striches lösen einander ab und heben sich gegenseitig. An wenigen Stellen spielt etwas Aquatinta hinein.

Andeutend und mit halben Ton improvisierend, erzählt die Radiernadel, was bei lautem und ausführlichem Vortrag an Reiz einbüßen würde; die aphoristisch spielende Bildlichkeit hebt die Vorgänge, die komischen und tragischen, in eine luftige und helldunkele Sphäre, wo die Erinnerung an die grobe und deutliche Körperlichkeit der Bühne uns nicht mehr belästigt.

Es ist ein tröstlicher Gedanke, daß diese beschwingte Schöpfung während der Kriegsnot entstanden und auf besetztem Gebiete vollendet worden ist. Die gefestigte Ruhe des Meisters blieb gesund und unberührt, und sein Werk erfüllt uns mit der Zuversicht, daß das Glockenspiel zu tönen nicht aufgehört hat.

Digitized by Google



MĀMALLAPURAM (SÜDINDIEN). DER HEILIGE BULLE SHIVA'S (NANDI), FELSSKULPTUR. VII. JAHRHUNDERT
Abb. 16

VOM WESEN DER INDISCHEN BILDNEREI

VON

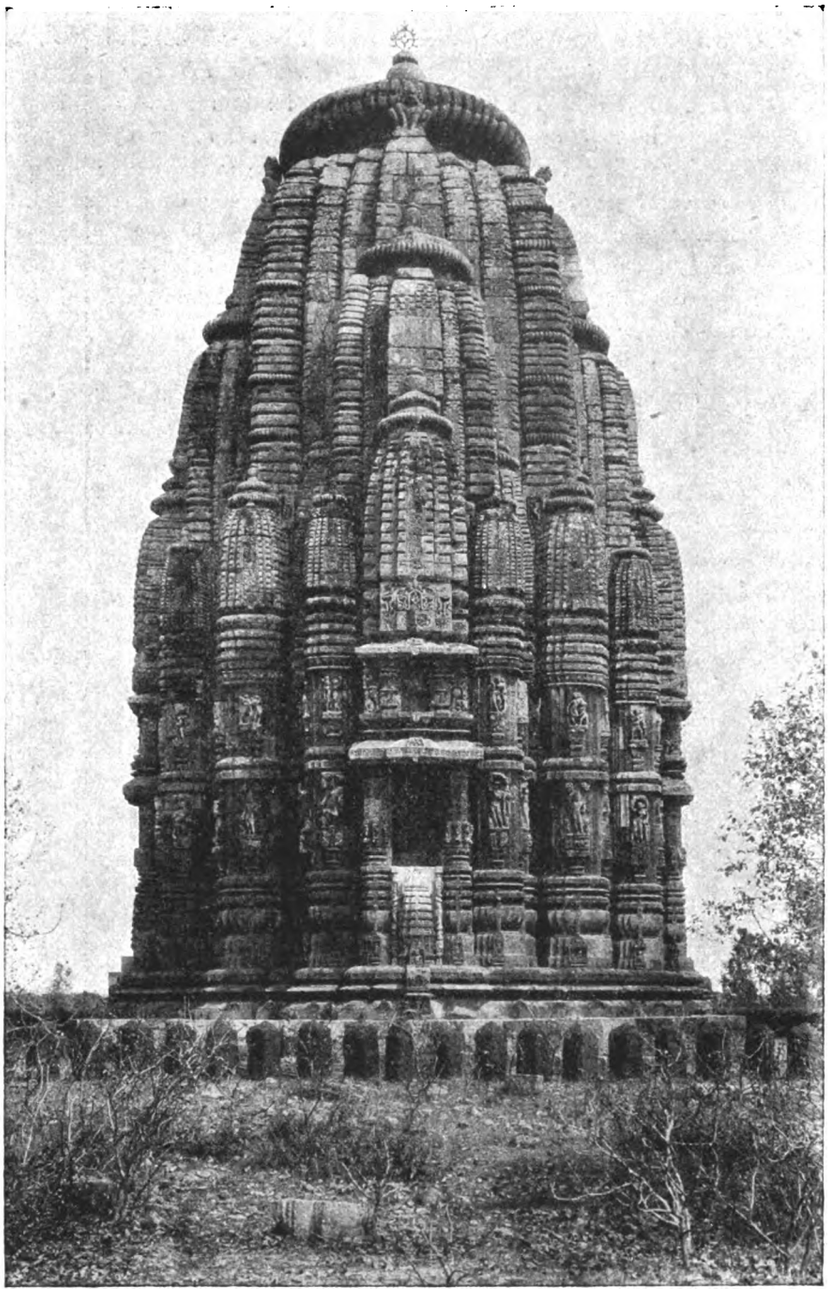
WILLIAM COHN

1.

Man versperrt sich den Zugang zum Verständnis der indischen Bildnerei, wenn man sie nach den Gesetzen europäischer oder ägyptischer Kunst beurteilt. Die erste Vorbedingung für eine Befreiung der Augen von allem Engen ist die Erkenntnis, daß jeder der großen Kunstkreise eine Sendung zu erfüllen hat, wie auch jedes große Kulturvolk die Welt um seine an sich wertvolle Eigenart bereichert. Nur das gegenseitige Verständnis wechselt im Laufe der Jahrhunderte je nach der geistigen Haltung der verschiedenen Perioden, die eine nationale Kultur mit Notwendigkeit durchzumachen hat. In Europa ist unzweifelhaft der Augenblick gekommen, wo sich die Sinne für das Wesen fernöstlicher Kultur weit zu öffnen beginnen, ja, wo viele mit Recht von den tiefsten Gedanken, die der ferne Osten hervorbrachte, Hilfe aus schwerer inneren Not erhoffen.* Indische und ägyptische Kunst sind in gewisser Weise Ge-

* Vergl. z. B. Hermann Graf Keyserling, Über die innere Beziehung zwischen den Kulturproblemen des Orients und des Okzidents (Jena 1913); Theodor Lessing, Europa und Asien (Berlin 1918) und die Aufsätze von Paul Ernst.

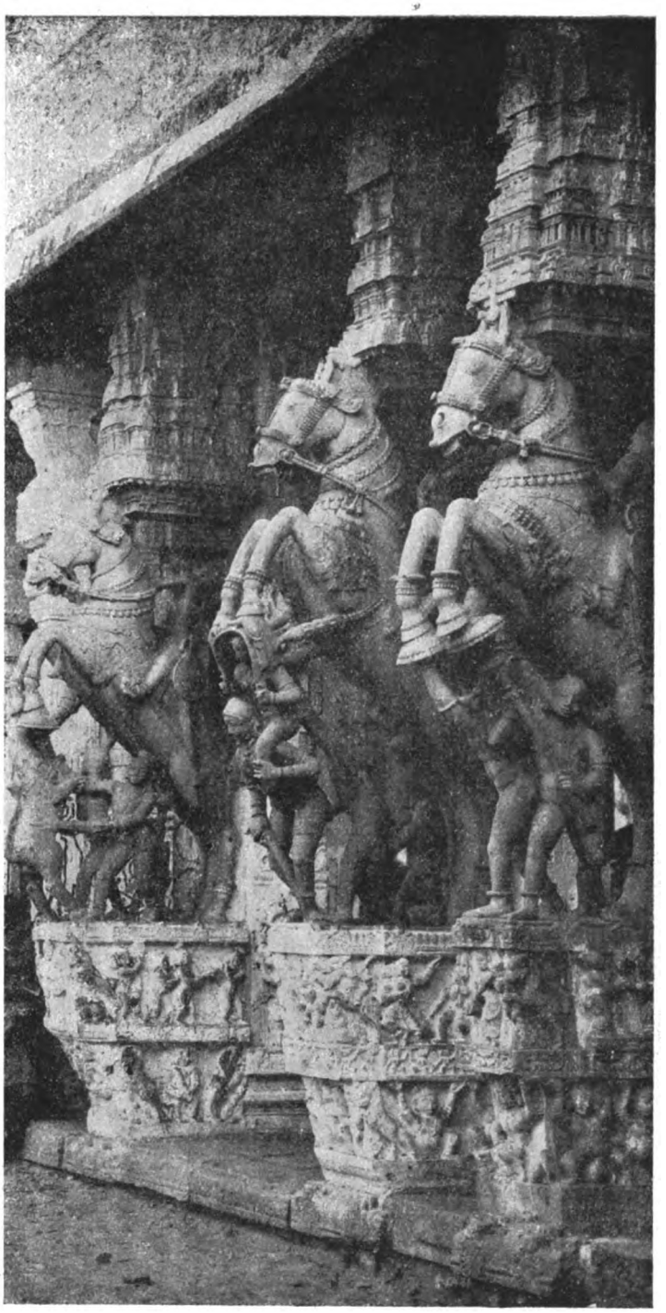
Digitized by Google



BHUBANESHVARA (ORISSA), RĀJARĀNI-TEMPEL. TURM (VIMĀNA). XII. JAHRHUNDERT
Abb. 1

gensätze. Ägyptische Plastik ist vor allem tektonisch. Gesetze, sichtlich der Architektur eingeboren, bändigen Ausdruck und Phantasie. Die Bewegung wagt sich nicht aus dem Block, das Relief nicht aus der hart den Raum umschließenden Wand. Der Ägypter ist Baumeister. Der Inder ist Plastiker. Selten zeigt seine Bildnerei eine Spur von tektonischer Bindung. Freies hemmungsloses Ausdrucksstreben bedeutet alles. Sogar die Gesetze der Architektur, wenigstens wie wir sie zu fassen pflegen, werden vom Überschwang der Gefühle gelockert, ja durchbrochen und gänzlich

Digitized by Google

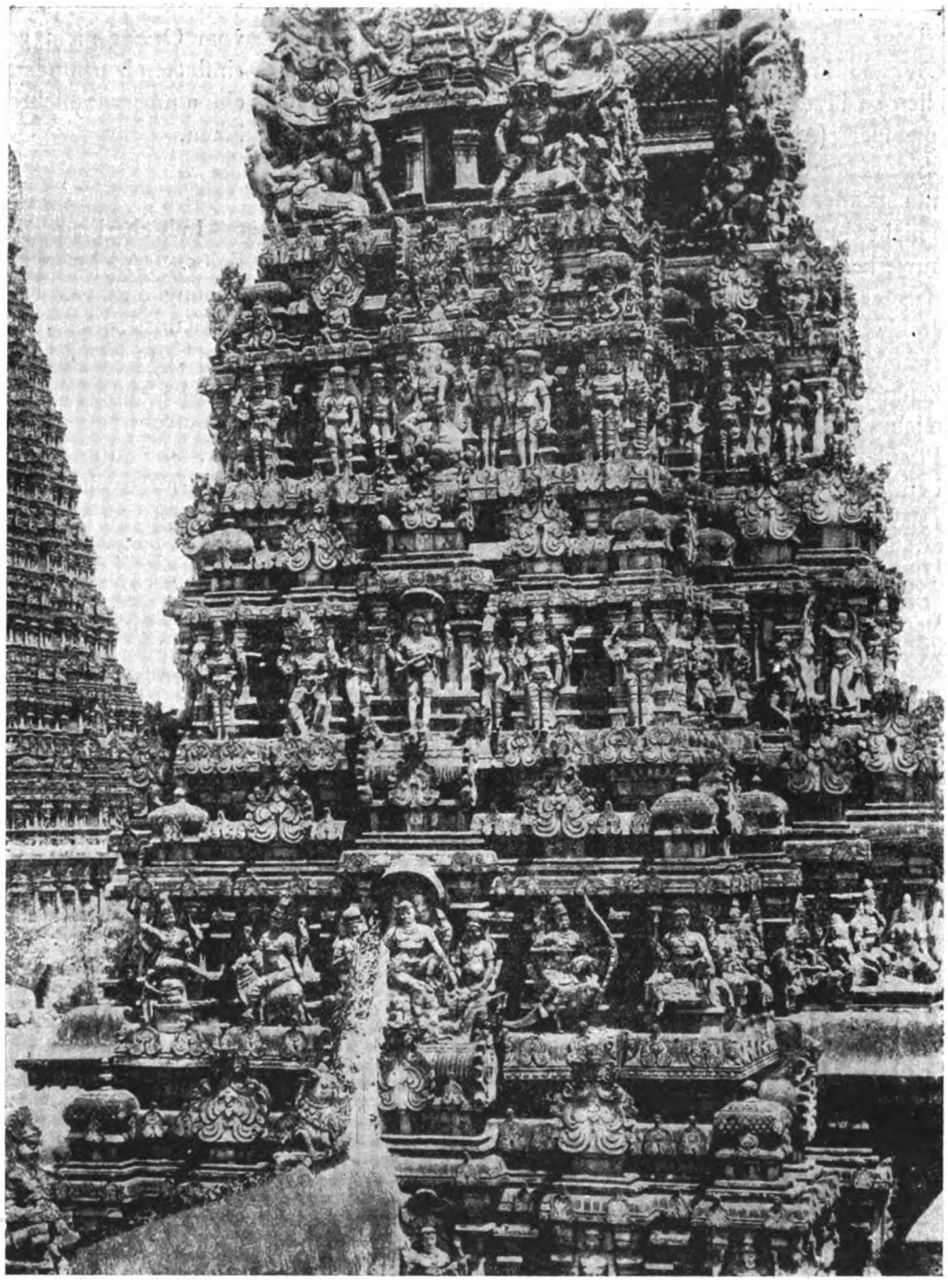


SRĪRANGAM (SÜDINDIEN), TEMPEL. PFEILER DER GROSSEN HALLE (MANTAPAM). XVI. JAHRHUNDERT
Abb. 3

aufgehoben. Den Türmen der Tempel des sogenannten nördlichen Stiles (Abb. 1)* fehlt fast jede architektonische Gliederung. Es gibt keine Pfeiler und Säulen. Das Ganze scheint eher wie aus Ton geknetet als konstruiert. Bei den Tortürmen der Tempel des südlichen Stiles (Abb. 2)

* Man hat, so weit unsere Kenntnis reicht, folgende Hauptstile in der indischen Baukunst zu unterscheiden: den altbuddhistischen, den nördlichen, den Dekkan- und den südlichen Stil.

Digitized by Google



MADURA, GROSSER TEMPEL. OBERER TEIL EINES TORTURMES (GOPURAM). XVII. JAHRHUNDERT
Abb. 2

und auch sonst verschwindet das architektonische Gerippe im Walde des Figürlichen. Sind Säulen oder Pfeiler da, so setzen sofort alle Kräfte ein, um ihre Funktionen zu vernichten und sie in Bildwerke, ja in ganze Figurengruppen aufzulösen (Abb. 3). Innenräume weiten sich nur selten um ihrer selbst willen, ja fehlen gerade bei den gewaltigsten Schöpfungen indischer Architektur ganz. Der berühmte Tempel von Borobudur auf Java (achtes bis neuntes Jahrh. n. Chr.) ist ein reiner

Digitized by Google

Außenbau. Indische Architektur ist eher Denkmalskunst als Raumkunst. Was sind im Grunde jene für Indien so bezeichnenden Felsentempel (Abb. 4)? Eigentlich Skulpturen, durch Subtraktion entstanden, wie Bildwerke, nicht durch Addition, wie Bauwerke. Ist der Gedanke, ganze erdgewachsene Felsen in architektonische Gebilde umzuwandeln, nicht ein ausgesprochen plastischer? Wie in den Bereich der Baukunst, so ist die Plastik auch in den der Malerei eingedrungen. Wo wir Fresken als Ausschmückung eines Innenraumes erwarten, durchbricht der Inder die Wände und löst sie in tief geführte Reliefskulpturen auf (Abb. 11). Die indische Architektur hat einen Hang zum Plastischen, der Malerei wird das Relief vorgezogen, und die Plastik selbst ist bar jeder tektonischen Strenge. Atemlose Leidenschaft und Bewegung durchglüht sie. Die Gebundenheit späterer Buddhadarstellungen (Abb. 5) darf nicht als tektonische aufgefaßt werden, sie ist der Ausdruck jener gewaltigen götterstürzenden Willenskraft, die man in Indien Yoga nennt, die Haltung höchster geistiger Anspannung und Sammlung.

In der Mitte zwischen den beiden Polen, hier Tektonik, dort Ausdrucks- und Bewegungsüberschwang – Ägypten und Indien – steht Europa mit seiner immer mehr oder weniger gegliederten und der Wissenschaft verfallenen Kunst. Tektonischer Selbstbeschränkung und stürmischem Überquellen wird durch Wirklichkeitsstreben, das europäischer Kunst nur in wenigen frühmittelalterlichen vom Orient nicht ganz unbeeinflußten Jahrhunderten fehlte, ein unüberwindliches Halt geboten.

FEE (YAKSHĪ) MIT VOGELBAUER AUF KOBOLD
OBEN: TOILETTENSZENE
KALKUTTA, INDIAN MUSEUM
PFEILER EINER STEINERNEN UMZÄUNUNG AUS MATHURĀ
ETWA II. JAHRH. N. CHR.
Abb. 6

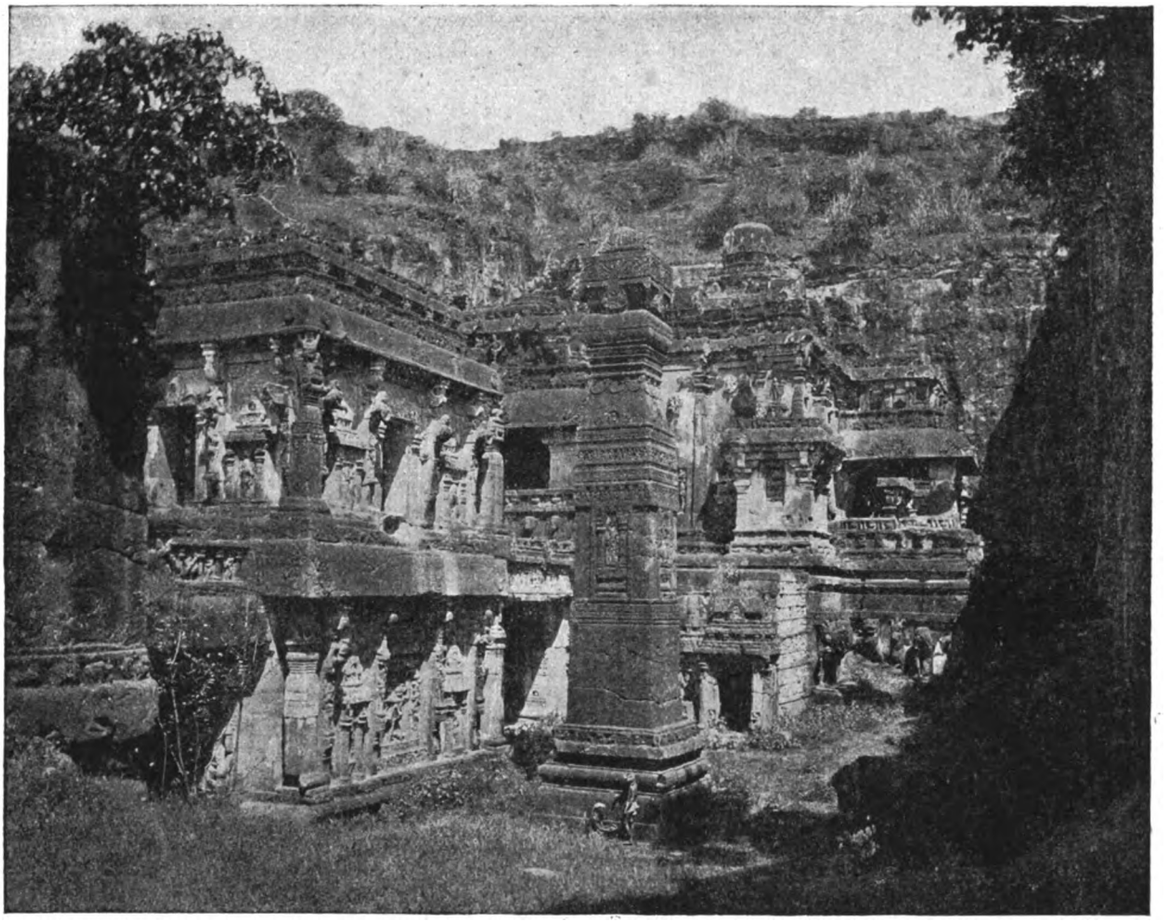
2.

Indische Plastik ist rein religiös. Allein zur Verherrlichung des Göttlichen nimmt der Künstler den Meißel in die Hand. Gestalten und Szenen, die uns weltlich, nur zu weltlich erscheinen, weibliche Wesen, die ihre Reize herausfordernd enthüllen, und Darstellungen der Freuden sinnlicher Liebe, die nichts verbergen (Abb. 6, 7), alles gehört den himmlischen Regionen an und ist religiös gemeint.

Der Inder kennt überhaupt keine scharfen Grenzen zwischen irdischer und überirdischer Welt. Er versteht unsere Unterscheidung von Wirklichkeit und Legende, Sage und Märchen ganz und gar nicht. In jede irdische Szene ragt das Übernatürliche unmittelbar hinein. Die Bildwerke selbst werden wie lebende Wesen behandelt. Jeder Mensch kann einen Gott verkörpern; die Tiere erscheinen ebenso verständig wie die Menschen, wenn nicht weiser als sie; und sie können Verkörperungen von Gottheiten sein – alles Niederschläge der uralten Seelenwanderungslehre.

Dem Ägypter gilt Vergangenheit und Zukunft alles, der Okzidentale steht in der Gegenwart, von der aus alles betrachtet wird, der Inder lebt überhaupt nicht in dieser Welt. Gegenwartsinteresse und geschichtliche Besinnung irgendwelcher Art waren ihm immer fremd. Er scheint schlechterdings

Digitized by Google



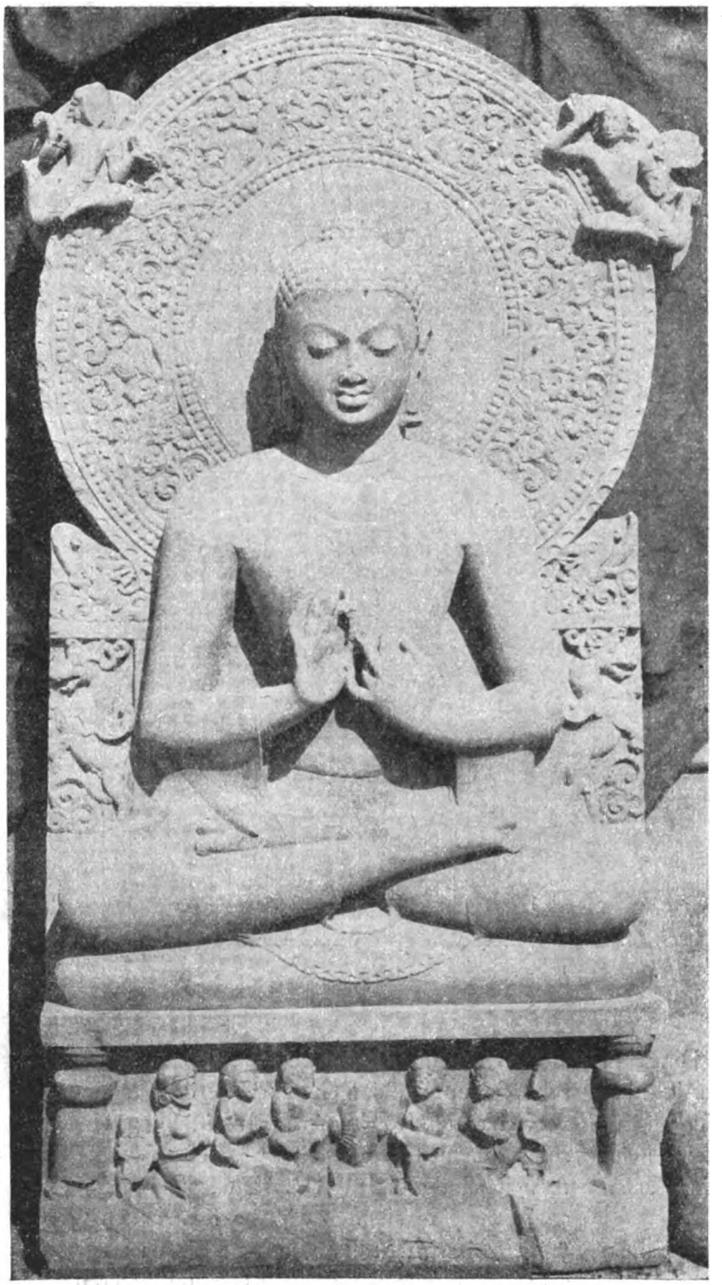
ELŪRA, FELSENTEMPEL KAILĀSA (VON N.-O. GESEHEN). VIII. JAHRHUNDERT
Abb. 4

nicht imstande zu sein, Ereignisse und Dinge in ihrer kalten Wirklichkeit zu erfassen. Kein Volk hat weniger Material zur Erkenntnis der Vergangenheit hinterlassen als das indische. Noch heute heißt es in Indien, daß es leichter sei, sich in Versen auszudrücken als in nüchterner Prosa.

Ein Echo dieser geistigen Haltung ist die Kunst. Den überirdischen unbekannten, gewaltigen Kräften, die der Inder in seinem Lande der glühendsten Hitze, der gewaltigsten Regengüsse, der mächtigsten Berge mehr als irgend ein andrer spürt, anschauliche Formen zu verleihen, gilt alles künstlerische Ringen. Mit den Gegebenheiten der irdischen Welt wird freier umgesprungen als es irgend eine andre Kunst gewagt hat. Die irdischen Größen- und Raumverhältnisse verlieren ihre Geltung. Die Wesen aller Arten und Gattungen werden zu neuen Geschöpfen umgebildet. Gestalten werden ersonnen mit vervielfachten Köpfen, Armen und Beinen. Und man spürt, wie die Gebilde seiner unerschöpflichen Phantasie dem Inder volle Wirklichkeit bedeuten und ebenso lebendig erscheinen wie die natürlichen Wesen. Gerade das macht die besondere Eigenart der indischen Kunst aus. Die Freiheit von zu schweren naturalistischen Fesseln gab die Vorbedingungen dazu.

Westliche Kunst, so scheint es wenigstens vom Standpunkt des östlichen Menschen aus, ist von wissenschaftlichen Bestrebungen durchsetzt oder gar zersetzt. Ihr geht es, vielleicht abgesehen von gewissen ganz frühen und ganz neuen Äußerungen, immer wieder irgendwie auch um Anatomie, um Perspektive, um Statik,

Digitized by Google



BUDDHA (SANDSTEIN), SĀRNĀTH, MUSEUM. V.–VI. JAHRHUNDERT
Abb. 5

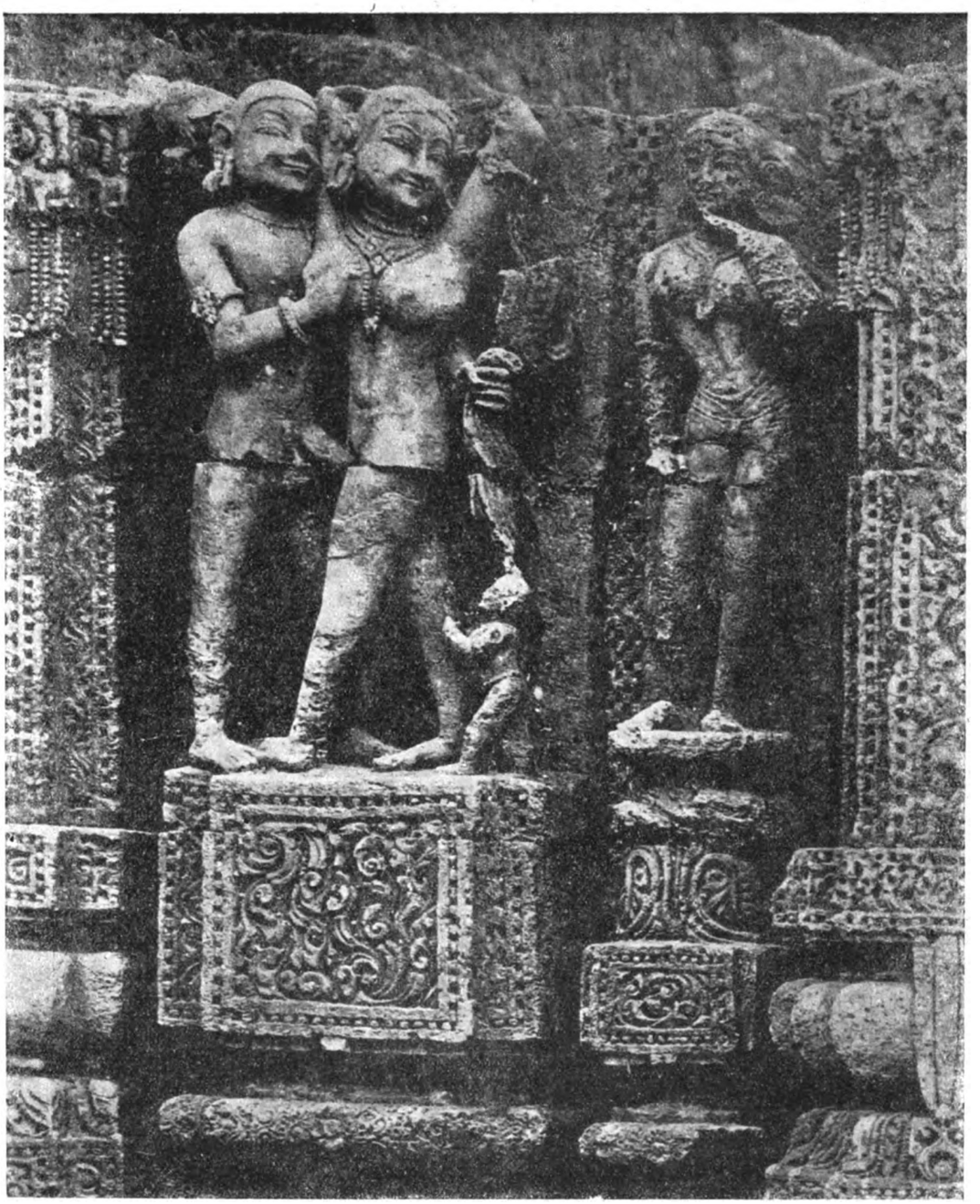
um Optik, kurz um Naturwahrheit. Alle diese Fragen werden dem indischen Künstler nicht bewußt. Denn sie sind dem innersten Wesen seiner Geistigkeit entgegengesetzt. Literatur und Kunst zeigen die gleiche Unbekümmertheit um optische und haptische Erlebnisse. Auf ganz andre Dinge kommt es an, wenn geschildert wird, wie Gott Vishnu auf seinem Garuda vom Himmel herabsaust, um den im Wasser sich kühlenden Elephantenkönig aus der Umschlingung der Schlangen zu befreien (Abb. 10) oder dieselbe Gottheit in ihrer Verkörperung als Eber angesichts der ganzen Göttergesellschaft die Erde aus den Fluten des Ozeans emporhebt oder wie Shiva mit seiner Gattin Pārvatī auf dem Gipfel des Kailāsaberges sitzt und plötzlich fühlt, daß der Riese Rāvana den ganzen Götterberg emporzuheben droht (Abb. 11). Will jemand bei einem Buddha, dessen unerreichbare Erhabenheit gerade über alle Wirrsale der irdischen Welt den Gläubigen auf die Knie zwingen soll (Abb. 5), die Richtigkeit der Muskel- und Sehnenlagen prüfen? Alles kommt allein darauf an, den bezwingenden Eindruck eines innerlich geschauten überwältigenden Erlebnisses hervorzurufen.

Nur an einer Stelle hemmte schließlich auch in Indien ein gewisser Realismus den hohen Schwung der Götterdarstellung, in Südindien, wo dem Lauf der Entwicklung nicht, wie sonst überall durch die islamitische Eroberung ein plötzliches vorzeitiges Ziel (vom zehnten Jahrhundert an) gesetzt wurde.

Damit begann die innere Zersetzung der indischen Kunst. Die Gottheiten verlieren ihre Göttlichkeit. Das Aufkommen einer Porträtkunst, so zarte und eigenartige Schöpfungen sie auch hervorbrachte (Abb. 12), bietet nur einen schwachen Ersatz für den großen Verlust. Immerhin, es ist festzustellen, auch die indische Kunst, der Umwelt besonders abgewandt, verfällt schließlich dem unentrinnbaren Kunstschicksal, der Macht der Wirklichkeit zu unterliegen.

Komposition und Klarheit ersetzen dem Inder alles Perspektivische — Ausdruck, Rhythmus und

Digitized by Google



KONĀRKĀ (ORISSA), SONNENTEMPEL STATUETTEN DER FASSADE, LIEBESSZENE. XIII. JAHRHUNDERT
Abb. 7

Digitized by Google

DER TANZENDE SHIVA (NATARĀJA), BRONZE. MADRAS, MUSEUM. X.—XV. JAHRHUNDERT
Abb. 8

Bewegung alles Anatomische. Nirgendwo hat der nackte Körper größere Bedeutung gehabt als in der indischen Bildnerei. Das ist nur das Widerspiel des Lebens. Denn nirgendwo pflegte man seine Blößen weniger zu verhüllen als in Indien. So ist es noch jetzt abseits von den Europäerzentren, so war es vor dem Europäereinfall in noch höherem Grade. Schrieb doch zu Zeiten die

Digitized by Google

DER TANZENDE SHIVA (NATARĀJA), BRONZE. DETAIL. MADRAS, MUSEUM. X.–XV. JAHRHUNDERT
Abb. 9

Etiquette am Hofe Männern und Frauen vor, mit entblößtem Oberkörper zu erscheinen. Mit diesem Brauche dürfte die hohe Bedeutung zusammenhängen, die dem vollen, schön geformten Busen des Weibes in Literatur und Kunst zu allen Zeiten beigelegt wurde. Nie möchte aber ein indischer Bildner selbst bei den realistischer anmutenden Gestalten auf den Gedanken gekommen sein, es

Digitized by Google

bedürfte anatomischer Studien, um den wohligen Rhythmus der Bewegung oder das sinnliche Leben des üppigen oder zarten Körpers festzuhalten. Ja, die Vernachlässigung aller wissenschaftlichen Neugierde in der Kunst war es wohl, die dem Inder jenes unendliche Feingefühl für Linienrhythmus und für die Mannigfaltigkeit in der Geste und in der Haltung der Glieder überhaupt gab.

Wer auf begriffsstolze Wissenschaftlichkeit schwört, wer nicht eine tiefe Kluft zwischen ihr und frei strömender Phantasie sieht, wer noch heute das Europäertum allein für seligmachend hält, der bleibe indischer und ostasiatischer Kunst fern. Sie vermag ihm wenig zu sagen. Denn er weiß alles besser.

3.

Die beiden Hauptzweige der indischen Bildnerei, der brahmanische* und der buddhistische laufen nicht immer einfach nebeneinander her. Es ist ein unaufhörliches Geben und Nehmen. Im großen und ganzen dürfte aber der Gegensatz zwischen den beiden religiösen Richtungen, der dem zwischen Katholizismus und Protestantismus ähnlich erscheint, nicht zu verkennen sein. Die ganze indische Kunst, so wurde betont, strebt nach gesammeltem Ausdruck. In der brahmanischen Bildnerei ist er dramatisch gesteigert (Abb. 8, 11, 14), in der buddhistischen episch oder lyrisch gedämpft (Abb. 5, 13). Dort der Mensch als schlichtes Erdenkind, ganz nebensächlich. Götter, göttliche Helden und Geister bilden das Hauptthema. Hier entsteht als Neuschöpfung nur eine einzige wahrhaft göttliche Gestaltung, der Buddha und seine Ausstrahlungen. Zwar übernahm der Buddhismus fast alle brahmanischen Gottheiten, doch sie wurden recht stark deklassiert. Der Mensch hat aber in der buddhistischen Kunst immer eine gewisse Bedeutung bewahrt. Er wird dargestellt, sei es, um die weltliche Atmosphäre zu zeichnen, aus der der Buddha auftaucht, sei es, um in immer neuen Variationen zu schildern, welche hohe Verehrung der Erleuchtete auf Erden genoß.

Die irdische Umwelt wird in der brahmanischen Kunst gerne gänzlich vernachlässigt, es müßte denn sein, daß, wie zum Beispiel in Java, eine starke buddhistische Beeinflussung besteht (Abb. 14). Meist spielen die gewaltigen, aber oft auch recht menschlichen Ereignisse und Handlungen in einer idealen Raumlosigkeit. In der buddhistischen Kunst setzt sich die Natur immer wieder durch. Bisweilen wird sie sogar in ganz unerwarteter Weise lebendig. Schließlich haben wir in Java, wo die hinduistische Bildnerei vom neunten bis elften Jahrhundert eine so herrliche koloniale Nachblüte erlebte, etwas wie eine Landschaftskunst, deren Wurzeln sich sogar bis in die älteste buddhistische Zeit, also bis in die vorchristlichen Jahrhunderte, zurückverfolgen lassen (Abb. 13).

Diese Tatsache, das sei nebenher gestreift, erlaubt vielleicht Rückschlüsse auf die Bedeutung des Buddhismus für das Werden der Landschaftskunst im fernen Osten überhaupt. Dort — und zwar in China — entstand ja zum ersten Male in der Welt, und viele Jahrhunderte früher als im Westen, das erste Landschaftsbild als Widerhall menschlicher Gefühle und Stimmungen. Der Buddhismus dürfte die geistigen Vorbedingungen dazu geschaffen oder gesteigert haben und so wesentlich mitbeteiligt sein an einer der denkwürdigsten Schöpfungen menschlicher Phantasie.

Wie sich von selbst versteht, beruht die Verschiedenheit zwischen brahmanischer und buddhistischer Kunst auf der verschiedenen Struktur der beiden Religionen selbst. Ihrer gemeinsamen völkischen Wurzel entspricht die unverkennbare Eigenart aller indischen Kunst innerhalb der Weltkunst. Der Buddhismus unterscheidet sich vom Brahmanismus vor allem dadurch, daß er sich eines irdischen Stifters von besonderer Geistesbildung rühmt. Der Buddha erhielt zwar sehr bald göttliche Züge und wurde zum allmächtigen Gott erhoben —, wie es in ähnlichen Fällen im Osten immer geschah — die Tatsache seiner menschlichen Herkunft aber ließ in der Kunst, wie in der Religion unvergängliche und unverkennbare Spuren zurück. Menschheit und Natur, Anmut und Poesie gehören ebenso innig zur buddhistischen Kunst, wie sie der brahmanischen im Grunde fremd sind. Der Brahmanismus ist gleichsam ein Erzeugnis des indischen Völkerchaos. Keine überragende Gestalt vom Wuchse des historischen Buddha drückte ihm ihren Stempel auf. Das ist einer der Gründe, weshalb der Brahmanismus dem westlichen Menschen so schwer zugänglich ist. Was Europa an der

* Statt „brahmanisch" wird häufig „hinduistisch" gesagt. Wir schließen uns diesem Sprachgebrauch nicht an, sondern nennen „hinduistisch" die Gesamtheit der indischen Kultur, soweit sie nicht parsisch, islamitisch oder christlich ist.

Digitized by Google

DEOGARH, TEMPEL. ERRETTUNG DES ELEFANTEN DURCH VISHNU AUS DER UMSCHLINGUNG DER SCHLANGEN
VI. JAHRHUNDERT
Abb. 10

buddhistischen Geistessphäre sofort anzieht, ist letzten Endes der Niederschlag des Wirkens einer geschlossenen Persönlichkeit.

Ein Weiteres kommt in Betracht. Der frühe Buddhismus scheint noch starken arischen Einschlag zu verraten. Der neuere Brahmanismus siegte schließlich, der Buddhismus wurde brahmanisiert, ja aus seinem Geburtslande (seit dem neunten Jahrhundert)

Digitized by Google

gänzlich verdrängt. Das arische Element scheint aufgesogen. Aus dem buddhistischen Geistesleben tönen also dem Westländer irgendwie verwandte Klänge entgegen. Damit ist nicht die geringste Kritik an dem frühen oder späten Brahmanismus und Buddhismus oder an der künstlerischen Begabung der verschiednen indischen Rassenschichten geübt. Beide Religionen und beide Kunst- und Literaturkreise machen erst das volltönende einzigartige Bild der indisch-hinduistischen Kultur aus.

4.

Unendlich groß und kaum übersehbar erscheint die Zahl der indischen Kunstdenkmäler, die uns erhalten sind. Fortwährend kommt Neues an den Tag. Aber Vorder- und Hinterindien müßten eigentlich wegen ihres Umfanges und des Gewimmels der sie bewohnenden verschiedenen Völker und Rassen als ganzer Erdteil aufgefaßt werden. Mit der Größe verglichen kann man die Überreste gar nicht so ungeheuer zahlreich nennen. Ein Blick auf die Geschichte zeigt, wie unfaßbar vieles zu Grunde gegangen ist. Trotz der Fülle des Vorhandenen ist zu fürchten, daß das Bild, das man vom Wesen der indischen Plastik erhält, unvollkommen und einseitig ausfallen wird.

KÖNIG VENKATAPATI (BRONZE)
TIRUMALAI (SÜDINDIEN), TEMPEL
XVI.–XVII. JAHRHUNDERT
Abb. 12

Bei der indischen Plastik denkt man zuerst an Felsskulpturen (Abb. 4, 11, 16). Es ist klar, daß sie nur deshalb verhältnismäßig häufig vorhanden sind, weil sie der Zerstörungswut der islamitischen Eroberer, denen fast ganz Indien seit dem zehnten Jahrhundert zum Opfer fiel, den größeren Widerstand leisteten. Freiskulpturen begegnet man selten, aber nicht so selten, wie es oft angenommen wird. Sicherlich waren sie der Vernichtung durch Gewalt und Witterungseinflüsse am stärksten ausgesetzt. Gerade sie werden oft aus anderem Material als Stein, etwa aus Bronze, Messing, Ton, Holz, aber auch aus Elfenbein, Gold und Silber verfertigt worden sein, alles leicht vergängliche oder vielbegehrte Stoffe. Daß der Inder die Freiskulptur spielend beherrschte, zeigen die erhaltenen Beispiele. Die vielleicht ältesten indischen Skulpturen, die wir kennen, sind Freiskulpturen. Dann sei an die Tierdarstellungen von Māmallapuram (Abb. 16) und Konārkā (Abb. 15), alle voll packenden Lebens, erinnert. In Südindien, wo, wie schon gesagt, die Entwicklung bis in die Neuzeit fast ungebrochen lief, sind herrliche Freifiguren, besonders aus Bronze und Messing recht zahlreich, darunter mit die wirkungsvollsten Schöpfungen indischer Kunst überhaupt (Abb. 8, 9).

Trotz alle dem dürfen wir wohl annehmen, daß das Relief das bevorzugteste und angemessenste Ausdrucksmittel des Inders war. Seine Kunst ist im Grunde Illustration zu den großen Epen Mahābhārata und Rāmāyana (Abb. 14), zu den epenartigen Purānas (Abb. 11), den heiligen Schriften des neueren Brahmanismus, und zu den buddhistischen Sūtras (Abb. 13) aus allen Zeiten. Nur hier und da verdichtet sich die erzählende Darstellung zur Gruppe und zur Einzelgestalt. Zudem tritt die indische Plastik ja am häufigsten in irgendwelcher Verbindung mit der Architektur auf, sei es als Schmuck von Außenflächen der Gebäude und Türme, sei es als Ersatz für Wandmalereien, also in Innenräumen (Abb. 11).

Architektonische Plastik ist auch dem Europäer

Digitized by Google

ELŪRA, FELSENTEMPEL KAILĀSA, FELSRELIEF
SHIVA MIT SEINER GATTIN PĀRVATĪ AUF DEM KAILĀSA-BERGE, DEN DER RIESE RĀVANA ZU SPALTEN VERSUCHT
VIII. JAHRHUNDERT
Abb. 11

etwas Altgewohntes. Selten aber überwuchert die Plastik bei uns in dem Maße die Architektur, wie in Indien. Dem westlichen Menschen gänzlich ungewohnt sind die Wandreliefs in den Höhlentempeln als Ersatz für Wandmalereien, dann die Herausmeißelung von Reliefs aus der Fläche von Felsen oder Hügeln, schließlich die Umbildung von gewachsenen Felsen zu Freifiguren (Abb. 16). Es ist eigentümlich, daß nur Asien (und Ägypten) diese so wirkungsvollen Kunstübungen pflegten, und es berührt wohl gewisse tief wurzelnde Verschiedenheiten der geistigen Struktur des Ostens

Digitized by Google

PARAMBANAN (JAVA), BRAHMANISCHER TEMPEL: RELIEF, SZENE AUS DEM RĀMĀYANA. RAUB DER SĪTĀ
X.–XI JAHRHUNDERT
Abb. 14

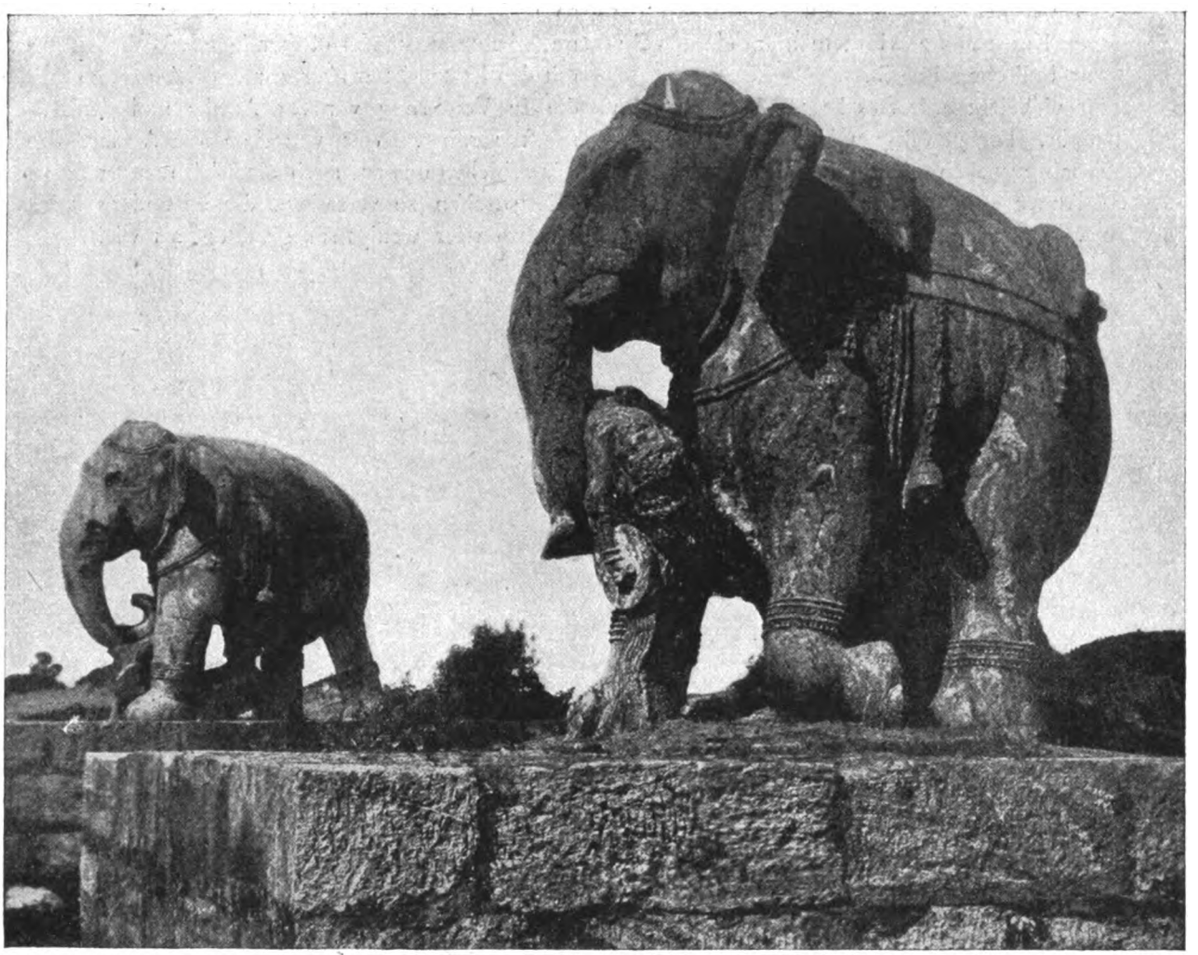
und des Westens, daß dem so war. Der Europäer scheint mit Naturnotwendigkeit seine Kunstschöpfungen isolieren, ja in einen gewissen Gegensatz zur Umwelt bringen zu müssen. Dieses Bedürfnis fehlt dem Asiaten. Letzten Endes läuft diese Gegensätzlichkeit vielleicht heraus auf eine verschiedene Veranlagung der Rassen für Begriffsbildung, also wiederum auf die beiden Gegenpole, hier gliedernde Wissenschaftlichkeit, dort alles beseelender Phantasiestrom. Der Ostasiate liebt es geradezu, die Natur dem Reiche der Kunst einzuverleiben, die Grenzen zwischen Natur und Kunst aufzuheben. Höhlentempel, Felstempel, Felsfreiskulpturen, Felsreliefs, weiterhin der überall betonte Zusammenklang zwischen Architektur und Landschaft, das alles gehört in diese Richtung. In China und Japan ist sie noch weit tiefer ausgebildet.

5.

Wunderbar ist es, wie die schöpferische Phantasie bei räumlich, zeitlich und rassenhaft noch so getrennten Völkern unseres Planeten im Grunde nach ähnlichen Gesetzen arbeitet. Bei innigeren Eingehen auf die Einzelheiten der Geschichte der indischen Kunst erkennt man, daß die Struktur ihrer Entwicklung der westlichen in vielen Punkten ähnelt. Ebenso wunderbar aber erscheint es, wie dieses weltgemeinsame Gerüst sich in jeder Zone mit ganz neuem eigenem, einzigartigen Leben erfüllt. Eine Untersuchung über indische Kunst könnte das Gemeinsame ebensowohl herausarbeiten, wie das Trennende. Wir betonten bisher jenes, nicht dieses. Denn jede Kunst muß zuerst einmal aus dem eigenen Geiste verstanden werden. Das gilt schon für die einzelnen westlichen Stile, in wie viel höherem Grade muß es für die indische Kunst mit ihrem so anders gearteten tropischen Nährboden maßgebend sein. Wer glaubt, daß es einen Kanon der Kunst gibt, daß man die Antike oder die Renaissance oder sonst eine Periode als ewigen Wertmesser hinstellen darf, kann nie Zugang zu einer wesensfremden Kunst gewinnen. Man sollte meinen, daß in unserem Zeitalter jagender Kunstentwicklung mit seinem Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus eine solche Mahnung nicht mehr am Platze sei. Ich weiß nicht, wie weit die verschiedenen „Ismen" in größeren Kreisen bereits als anerkannte künstlerische Weltanschauungen gelten, ich weiß nur, daß man gerade indischer, aber schließlich nicht vie

Digitized by Google

weniger auch chinesischer und japanischer Plastik gegenüber immer wieder so tut, als habe es in der Welt allein Antike und Renaissance gegeben, nicht einmal Gothik. Ganz Kluge beziehen sich höchstens noch auf die ägyptische Kunst, – um dann Indiens sprudelnde und grenzenlose Phantasie nicht zweier sich ausschließenden Richtungen. Wie kann man sich noch immer über die Raumauffassung auf indischen Reliefs wundern, wo moderne Kunst sich schon lange, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, von perspektivischen Vorschriften losgesagt hat? Und noch immer stehen kunstempfängliche



KONĀRKA (ORISSA), SONNENTEMPEL. ELEFANTEN (AUS JE EINEM BLOCK). XIII. JAHRHUNDERT
Abb. 15

besser zu verstehen, als die anderen. Wie wäre es sonst möglich, daß die antik beeinflußte Kunst von Gandhāra im fernsten nordöstlichen Winkel Indiens (wenn sie nicht gar indisch beeinflußte Antike ist) als ein Höhepunkt indischer Kunst hingestellt wird, jener östlichste Ausläufer des Hellenismus, entstanden aus einer Verkuppelung Menschen den viel- oder tierköpfigen, vielgliedrigen, scheinbar skelettlosen Gestalten der indischen Mythologie ratlos gegenüber, wo verwandte Schöpfungen der mythenbildenden Phantasie aus Sage, Märchen und Legende doch nicht ungewohnt sind? Die hilflosen Urteile über indische Architektur seien gar nicht berührt.

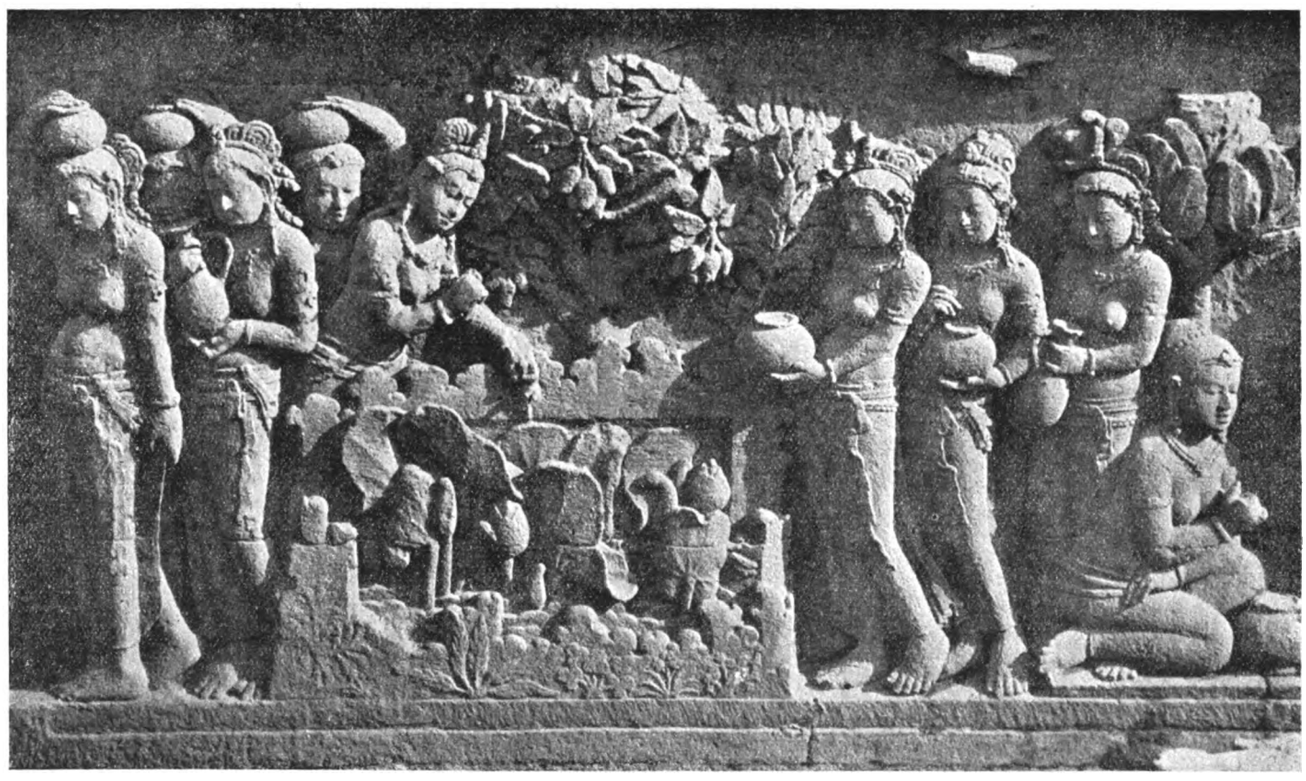
Digitized by Google

Mit solchen Seitenblicken sind wir wieder zu unserem letzten Ausgangspunkt zurückgekehrt, zu den feinen Fäden, die alle Gestaltungen menschlicher Phantasie verbinden. Von unserer Märchendichtung, von der Gothik mit ihrem Gefühlsüberschwang und ihrer Linienanmut, mit ihrer reichen architektonischen Plastik und ihren Fabelwesen, von gewissen wirklichkeitsfeindlichen Befreiungen der modernen Kunst aus gewinnt man am ehesten Zugang zur indischen Plastik.

Aber vielleicht bedarf es heute dieser Krücken nicht mehr. Die gewaltigen Erschütterungen der letzten Jahre haben sichtlich dazu beigetragen, unsere Augen und Herzen für die Eigenart des fernen Ostens zu öffnen. Wenn Goethe seinem Widerwillen gegen die indische Kunst wiederholt Ausdruck gab — ich zitiere nur die so scharfen Verse:

„Nehme sie niemand zum Exempel
Die Elephanten und Felsentempel,
Mit heiligen Grillen treiben sie Spott,
Man fühlt weder Natur noch Gott" —

so spricht er mit den beiden ersten Versen eine noch heute ernsthaft zu beherzigende Wahrheit aus, mit den letzten ist er aber nur ein Echo seiner Zeit, die in Verehrung vor der Antike und der Vernunft verging. Wir verstehen die Antike, aber wir schicken uns an, auch die Welt unserer fernen Mitmenschen zu verstehen, die an andere Ideale glauben oder wenigstens glaubten, als wir.



BORO-BUDUR (JAVA), BUDDHISTISCHER TEMPEL. AUSSCHNITT AUS EINEM RELIEF, BRUNNENSZENE. IX. JAHRHUNDERT
Abb. 13

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, FRÄNZI

ERNST LUDWIG KIRCHNER

VON

KARL SCHEFFLER

Vor zehn Jahren ungefähr ist Kirchners Atelier für eine Anzahl in Dresden an der Akademie, Kunstgewerbeschule, oder frei studierender Maler zu einem Treffpunkt geworden; es hat sich in der Folge jene geschlossene Gruppe gebildet, die sich selbst „Die Brücke" nannte, und die in der Geschichte der neuen Kunst wirklich die Aufgabe erfüllt, die Malerei von einem Ufer zu einem andern hinüberzuleiten. Kirchners Atelier wurde gewählt, weil dieser Künstler, der in Franken geboren, aus München kam und sich selbständig in Dresden weiterbildete, auf die Kollegen durch seine Arbeitsweise Eindruck machte. Er lehnte die unbeweglichen Akademieakte ab und suchte im Zusammenleben mit Frauen aus dem Volke die natürliche Bewegung unmittelbar zu erfassen. Die Maler, die bei ihm zusammenkamen, sind heute die Führer der neueren Malerei; sie können bezeichnet werden als die Generation der jetzt Vierzigjährigen. Zu ihnen gehören, neben Kirchner, Persönlichkeiten wie Pechstein und Heckel, Schmidt-Rottluff, Otto Müller und einige andre. In der Folge

Digitized by Google

sind die Wege dieser Talente auseinander gegangen, der Geistesrichtung nach gehören sie aber noch jetzt zusammen. Mit einer gewissen Geschlossenheit stehen sie sowohl ihren Vorgängern wie ihren Nachfolgern gegenüber.

Am besten mag man diese Maler mit jener französischen Künstlergruppe vergleichen, die Talente wie Marquet, Manguin, Vlamink, Puy, Friesz und andre umfaßt, und der, in einer bedeutenderen Sonderstellung, auch Matisse angehört. Wie sich diese neueren Franzosen zu den großen Impressionisten verhalten und zu deren unmittelbaren Nachahmern, so ungefähr verhalten sich die Leute der „Brücke" zu Leibl, Trübner, Liebermann, Corinth und deren unselbständigen Nachahmern. Die Devise hier und dort war, über die Maler, die als die modernen Klassiker bezeichnet worden sind, „hinauszugehen". Dieses Wollen ist bezeichnend. Tatsächlich bleiben die Nachfolger, wie man immer mehr einsieht, hinter den bedeutenden Vorgängern zurück, übertreffen dafür aber, im Wollen sowohl wie im Können, deren unmittelbare Nachahmer. Das Problem besteht sowohl in Deutschland wie in Frankreich darin, daß diese Erben ihren Vorgängern gleich sind in der Reinheit der Absichten und im Ehrgeiz, das Künstlerische in seiner tiefsten Bedeutung zu fassen, daß sie

E. L. KIRCHNER, NACKTE FRAU MIT HUT

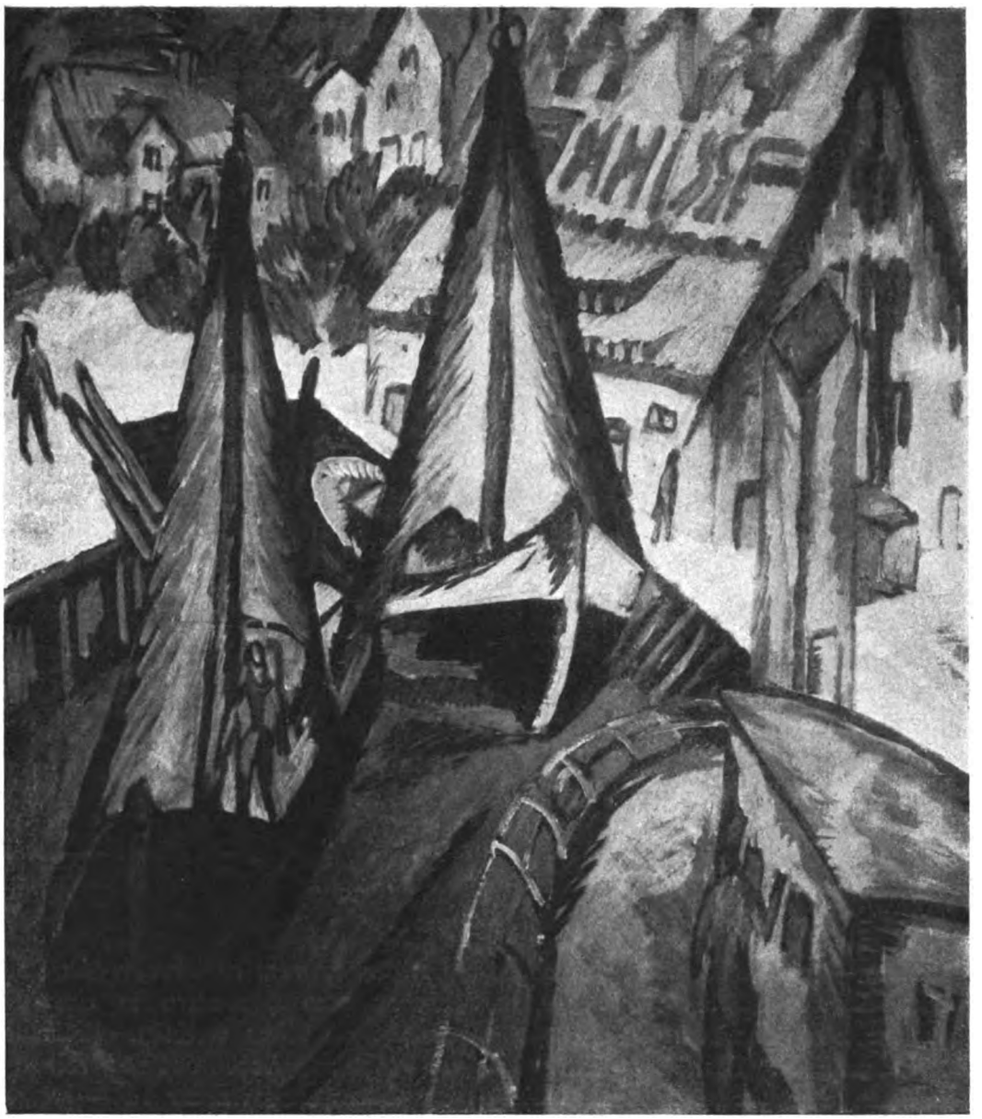
ihnen aber unterlegen sind in der Kraft des Realisierens. Wenn es den Anschein hat — da die groß wollenden Erben selbst gern den Anschein erwecken — als ob diese Maler erst wieder, seit den Tagen der alten Meister, dahinter gekommen seien, worin das Wesentliche der Kunst eigentlich besteht, wenn das Kunstgesetz sich dieser Generation scheinbar erst willig enthüllt, und wenn es darum heißt, das Sein träte nun an die Stelle des Scheins, so liegt es daran, daß diese Künstler sichtbar denken, daß sie sich und andern begrifflich klar machen, was den Meistern intuitiv im Gefühl lag, was ihnen selbstverständlich und darum der Diskussion enthoben erschien. Von der Generation der „Klassiker" unterscheiden sich diese Künstler in ihrer Arbeitsweise dadurch, daß sie formal viel strenger betonen. Bis zum Formalismus. Dieses tun sie aber, weil sie purifizierend auf die Grundelemente des Bildaufbaues zurückgreifen, weil sie sich über jede Form und Gegenform, über jede Farbe und Gegenfarbe Rechenschaft geben. Sie wollen das Kunstwerk im Sinne der alten Meister, und sie merzen das „Unwesentliche" so lange aus, bis sie zu einem reinen Extrakt kommen. Nur spürt man immer die Anstrengung, sieht immer den Weg der Arbeitsweise, erkennt immer die Grundsätze des Bildaufbaues. Bei den Meistern des

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, TANZ IM VARIETE

Impressionismus — um sie einmal so zu nennen — war alles selbstverständlich. Ihre Werke enthalten, was die Erben mit heftiger Anstrengung erstreben, wie nebenbei. Das „Wesentliche" erscheint bei ihnen wie gewachsen, es hat die Leichtigkeit und Absichtslosigkeit des Natürlichen. Kirchner hat einmal geschrieben: „Immer mehr sehe ich, daß es darauf ankommt, im Bilde auf die Formen und Farben zu kommen, die die erste Vision gestalteten. Die ganze mühsame Arbeit des Malers läuft darauf hinaus, diese Punkte wieder zu gewinnen auf der Fläche." Nun, die Meister brauchen diese Punkte nicht „wiederzugewinnen"; sie haben sie von Anfang an und halten sie fest. Der genial Begabte ist so veranlagt, daß er überhaupt nichts andres sucht und sieht als das „Wesentliche", als jene Elemente, die das reine Kunstwerk geben. Seine Eigenart besteht darin, von Natur „richtig" zu sein, im Endgültigen als in seinem Element zu leben, weder Schein noch Sein zu kennen, sondern in einer Sphäre zu schaffen, die beides vereinigt. Er braucht nicht von Vision zu sprechen und sie herbei zu zwingen, weil er beständig visionär ist — während seine Art anzuschauen ihm selbst doch einfach vernünftig und realistisch vorkommt; er forciert sich nicht, weil er von seiten seiner Anlage schon eine Steigerung ist. Er kann gar nicht anders als immer ein Ganzes sehen. Anders der groß strebende Epigone. Dieser muß sich zwingen ein Ganzes zu sehen, er kann lebhaft auch das Unwesentliche fühlen, er wird vom Entscheidenden leicht abgezogen. Darum stellt er sich so angestrengt auf das Endgültige ein, fixiert er es so auffallend und ersetzt er durch Willen, was ihm an Instinkt abgeht. Darum gibt er seiner Arbeit so viel Wichtigkeit und seinem Schaffen so viel Strenge. In seinem Werk wird neben dem teil-

Digitized by Google



E. L. KIRCHNER HAFEN AUF FEHMARN

weise Meisterhaften auch stark der Wille zum Meisterhaften sichtbar, es wird die Konstruktion erkennbar und die Regel. Der Sieg oder der halbe Sieg wird naturgemäß unterstrichen. Und so kommt es, daß das Werk dieses Erben, der erwerben will, was ihm von reichen Vätern vermacht worden ist, revolutionärer und neuer aussieht als das des Meisters. In Wahrheit ist das Werk des Meisters sowohl mehr revolutionär als auch fester in der Tradition; es sieht aber nicht so aus, weil alles natürlich erscheint. Der Epigone weist ganz anders mit Fingern auf das Traditionelle und auf das Revolutionäre. Und da den Lebenden der Anschein gilt, so kommt es, daß über die Werke der Erben mehr gesprochen wird, daß sie populärer sind als die der Erblasser. Mit vierzig Jahren sind Manet und Renoir bei weitem nicht so bekannt gewesen, wie Matisse und Bonnard, Heckel genießt einen ganz andern Ruhm bei uns als Liebermann und Leibl in den achtziger

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, DER WEISSE STRAND

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, MONDNACHT AM MEER

Jahren genossen haben. Ja, man darf sagen, daß Manet in Frankreich und Liebermann in Deutschland noch heute nicht populär sind, während jedermann eigentlich von Pechstein spricht. Die Ursachen liegen zutage. Die Erben wirken durch ihre Arbeitsweise lehrhaft, sie wirken drastisch und origineller als sie sind. Sie geben zugleich mit dem Kunstwerk dessen Mechanismus; ihre Bilder sind ein Lehrbuch der Komposition. Darum wirken sie auch so stark auf die Kunsthistoriker. Die alten Meister erscheinen in den neuen Bildern interpretiert, und die Meister der vorigen Generation scheinen überboten. Eine neue Kunst scheint heraufzukommen, während man es in Wahrheit nur mit einer geistvollen, selbständigen und in Teilen wirklich groß gedachten Paraphrase der eben vergangenen Kunst zu tun hat.

Will man die Stellung von Malern, wie die ehemals zur „Brücke" gehörigen, gerecht beurteilen, so mag man daran denken, welche Rolle zu ihrer Zeit Caravaggio, Carracci, Domenichino und andere gegenüber der Epoche der Tizian und Tintoretto gespielt haben. Oder man mag an das Verhältnis von Dichtern wie Brentano, Schlegel, Tieck, Novalis usw. zu Schiller und Goethe denken; oder an die Beziehungen neuerer Musiker zu den Klassikern unserer Musik. In allen diesen Fällen erschien zu seiner Zeit die Wirkung der Jungen revolutionär, tatsächlich aber war die Arbeitsweise zu großen Teilen akademisch. Aus einer Not wurde eine Tugend gemacht. Revolutionär erschien das Neue, weil es absichtsvoll auftrat, akademisch war es letzten Endes, weil es mehr gemacht war als gewachsen. Es war abstrakt; und das Abstrakte sieht immer aus wie etwas Unerhörtes.

Diese allgemeinen Anmerkungen sollen auch die Stellung Kirchners zur Kunst unserer Zeit erhellen, sie sollen darauf hinweisen, was ihn mit seinen ehemaligen Genossen von der „Brücke" verbindet. Gehen wir nun aber zum Persönlichen über, so ist zu sagen, daß Kirchner unter seinen

Digitized by Google

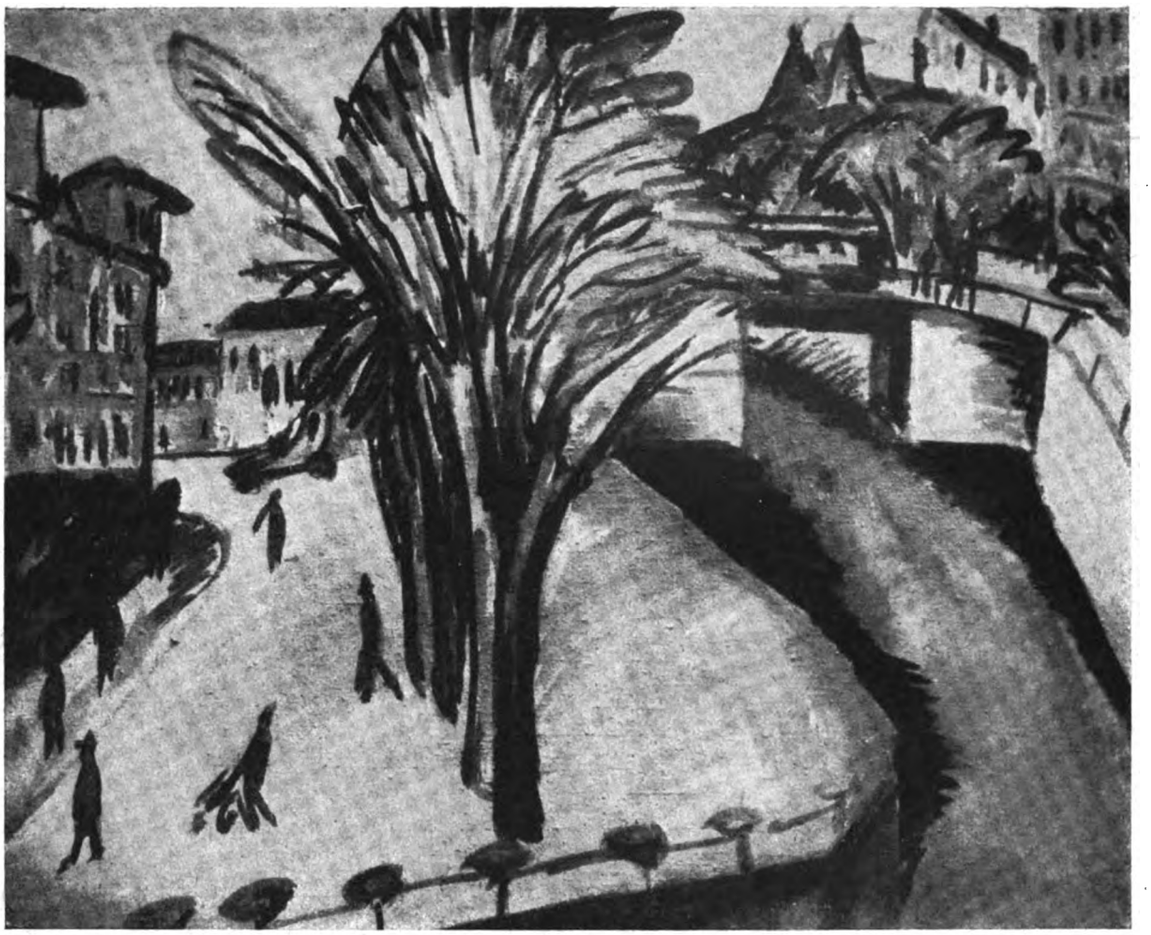
E. L. KIRCHNER, UNTERHALTUNG

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, GASOMETER IN SCHÖNEBERG

Mitstrebenden einen besonderen Platz einnimmt. Pechstein ist in diesem Kreise der robust Gefällige, Schmidt-Rottluff ist der Systematiker mit dem feinen Farbensinn, Heckel ist der malerisch denkende Träumer. Kirchner ist empfindlicher als alle, er ist sensibler, nervöser und eindrucksfähiger. Das hängt vielleicht mit seiner zarten Gesundheit, mit seiner Kränklichkeit zusammen, muß aber auch Anlage sein. Die Sensibilität richtet sich nach zwei Seiten. Zum ersten geht der Geist Kirchners natürlicher und williger in den Bezirk dessen ein, was die neueren Künstler mit einer gewissen Ehrfurcht vor sich selbst Mystik nennen, bei ihm ist das Wort Vision nicht nur, wie bei vielen andren, ein Täuschwort für Formalismus; und zum zweiten verfeinert die Sensibilität die Arbeitsweise, sie macht seine Form geistreich. In Kirchners Bildern spürt man nicht selten jenes Überraschtsein, jenes Wundern, das Ursprung aller Vision ist. Religiös ausgedrückt würde es heißen: Kirchner erscheint wie einer, den man in alter Zeit einen Knecht Gottes genannt hätte. Er ist zu vertraut mit Freund Hein, um nicht vertraut mit der Ewigkeit zu sein. Er sucht die Einsamkeit und, was mehr ist, er kann sie ertragen, sie macht ihn produktiv; er hat von jener höchsten Sittlichkeit geschmeckt, still zu verschwinden, „unsichtbar" zu werden, wie er selbst es nennt; er braucht die Menschen nicht mehr, weder äußerlich noch innerlich. Doch bleibt er, in seiner Zurückgezogenheit, geistreich. Bis zum Eleganten. Die Mischung ist selten, aber nicht ganz ungewöhnlich. Man braucht nur an den Schlesier Johannes Scheffler zu denken, dem die bewundernde Nachwelt den Namen eines Angelus silesius gegeben hat. Über ihn wird in einem Kapitel des „Grünen Heinrich" sehr feinsinnig geplaudert. Heinrich Lee meint dort, daß es nur einer Kleinigkeit bedurft hätte, um den Mystiker und Gottessucher zum Aufklärungsphilosophen und Gottesleugner zu machen, er spricht von der Geistreichigkeit, ja Frivolität, die dem Mystizismus des Schlesiers beigemischt sei, er weist hin auf das Nebeneinander von Frömmigkeit und Weltlichkeit, von Ernst und Spiel. Und dieses alles paßt nun in gewisser Weise auch auf Kirchner. In dessen Bildern ist ein fast mondänes Element neben einer schwärmerischen Weltabgewandtheit. Merkwürdig mischen sich die Kräfte und das Menschliche bestimmt wieder einmal das Künstlerische. Von seiner Einsamkeit aus liebt Kirchner offenbar die Welt — mit Sehnsucht und Verlangen. Er erscheint wie ein Heiliger Antonius,

Digitized by Google



E. L. KIRCHNER, ENGELUFER IN BERLIN

der nicht umhin kann, betend auf alle die Herrlichkeiten des Lebens begehrlich hinzuschielen, die der Verführer vor ihm ausbreitet. Es kichert in seinen Bildern sogar etwas wie Spott über das eigene Asketentum. Denn es ist dieser Künstler ein Mensch, der innerlich blüht. Während er sich und andren die strengsten Forderungen stellt, ist er liebenswürdig und einschmeichelnd. Nach seinen Werken mag er einem erscheinen wie ein schlanker, hohlwangiger Abbée, der ein berühmter Kanzelredner ist und mit seinen ekstatischen Predigten die Hörer zerknirscht, dessen Soutane aber aus Seide ist und um dessen Kanzel sich die Vornehmen drängen. Dem ersten Blick scheint die Kunst Kirchners rauh und grotesk, dem zweiten aber enthüllt sie schon viele weiche und lyrische Eigenschaften, viel kluge Gefälligkeit.

Diese Eigenschaften kommen den Arbeiten Kirchners um so mehr zu statten, als auch er der Gewohnheit der Jüngeren folgt, sich selbst feierlich zu nehmen. Die Impressionisten empfanden in dieser Hinsicht ganz anders; sie nahmen sich selbst nie pathetisch, sie ließen es darauf ankommen, daß das Pathos des Lebens sich von selbst einfinde. Sie erregen nicht große Erwartungen, wirken dafür aber um so stärker, wenn sich unversehens das Monumentale und Visionäre einstellt. Die Neueren bereiten von vorn herein auf Feierlichkeit und Größe vor und — haben es dann schwer, ihren eigenen Forderungen genug zu tun. Es entsteht das bekannte peinliche Mißverhältnis von Wollen und Können. Kirchner vermeidet die Gefahren dieser absichtsvollen Feierlichkeit besser als seine Genossen, weil er mit den Formen geist-

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, SONNENBLUMEN UND HOLZFIGUREN

reicher zu spielen versteht, und weil er sich weniger scheut, Tradition zu zeigen. Was ihm von den Heutigen nicht selten zum Vorwurf gemacht wird, er käme zu deutlich noch von Manet her, ist sein Vorzug. Er steht dem Impressionismus gefühlsmäßig noch nahe. Es ist etwas sinnlich Melodisches in seinen Werken, das wohltätig der tendenzvollen Abstraktion begegnet. Diese künstlerische Sinnlichkeit erkennt man ebensowohl vor den in Holz geschnittenen Berglandschaften, in denen ein liebevolles Studium der alten deutschen Meister sichtbar wird, wie vor den Straßenbildern, die ohne Munch und van Gogh so nicht hätten gemalt werden können; man erfreut sich ihrer vor den Figurenbildern, die modische Menschen auf der Straße oder in Innenräumen darstellen, und auf denen die weltliche Eleganz sozusagen spiritualisiert worden ist; und man findet sie wieder in den Strandbildern, wo elementare Stimmungen fast mit zuviel Ornamentreizen der Linie und der Farbe umkleidet sind. Merkwürdige Widersprüche sind vereinigt. Was Kirchner malen möchte ist die Allgegenwart des Ewigen, seine Kunst ist ganz auf endgültigen Ausdruck aus; aber er trinkt durstig auch immer die Stunde aus dem Becher der Zeit. In seiner Kunst, die das Männliche will, ist viel Frauenhaftes. Als der Anfänger zu illustrieren versuchte und zur „Sakuntala" griff, als ihn dieser weiblich zarte, exotisch romantische Stoff lockte, zeigte er, wie er ist.

Kirchner legt mit Recht Wert auf sein Zeichnen. Denn auch seine Bilder sind eigentlich farbige Zeichnungen. Die Zeichnung gilt ihm als das leichteste und feinste Instrument, „das immer zur Hand ist, sie gestattet die leisesten Schwingungen der seelischen Erregung niederzuschreiben und alle ekstatischen Umformungen werden in ihr geboren". Diese zeichnend gefundenen Umformungen sind es vor allem, die zu Bildmotiven werden, wenn Kirchner versucht, „aus dem Gedächtnis die Gesichte der Zeichnung in Malerei umzusetzen". Kirchners Farbe hat am Ausdruck nicht so viel Anteil. Sie ist schön, ist nicht selten delikat, die Einheit von Geschmack und Wahrheit ist aber nicht immer getroffen. Bei dem Suchen nach Ausdruck sind Bilder mit beschränkter Farbenskala entstanden. Die Bildwirkung wird getragen von genau ausbalancierten roten, blauen und grünen Massen, von dem klug komponierten Gegensatz eines Blau, Braun und Gelb, eines Violett, Grau und Gelb und so weiter. Der Klang ist fast immer wirkungsvoll, ist zuweilen erregend schön; nicht immer ist die klangvolle Farbe aber auch die „richtige" Farbe. Das heißt, sie ist nicht jedes-

Digitized by Google

E. L. KIRCHNER, ZWEI FRAUEN AUF DER STRASSE

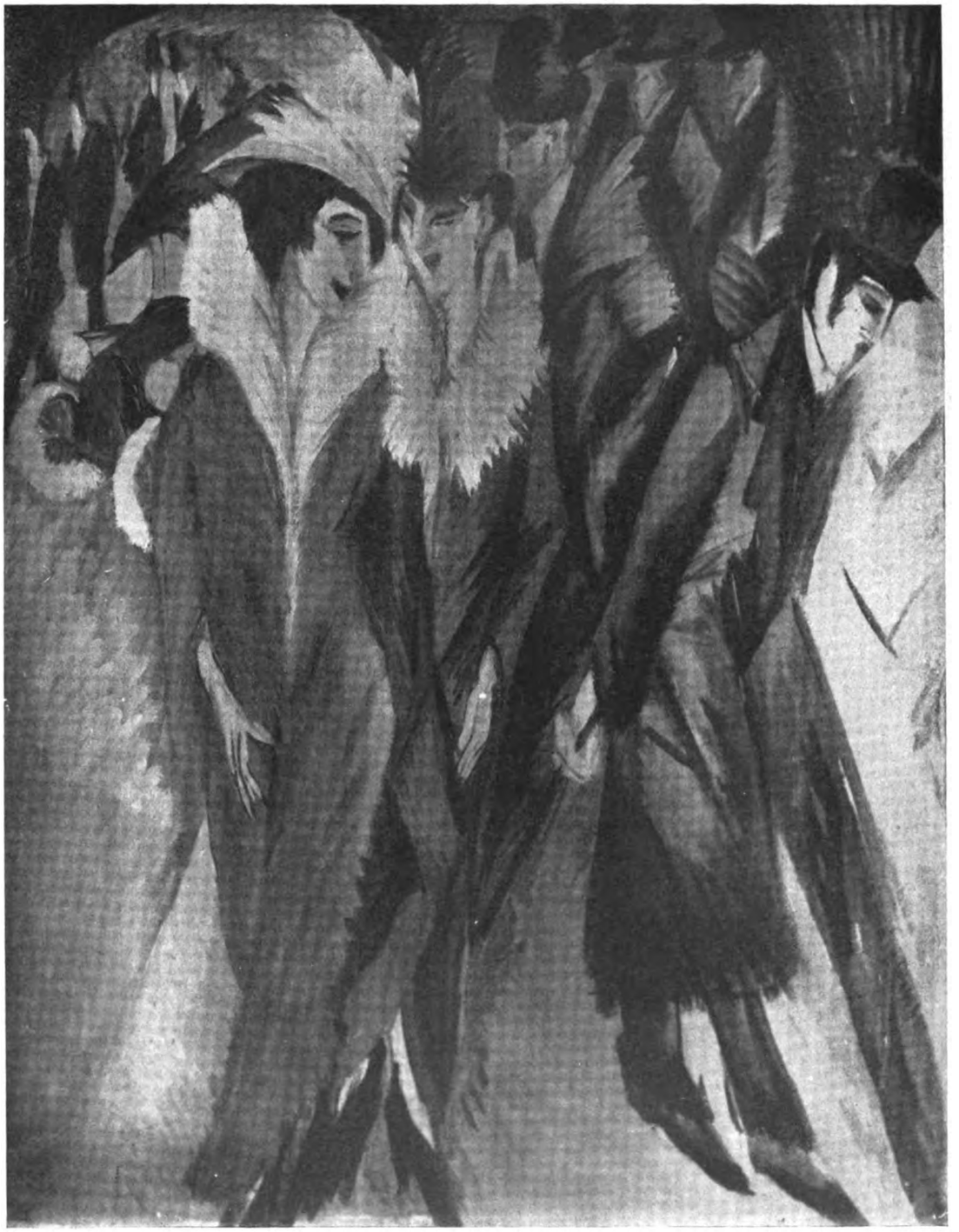
Digitized by Google

mal intuitiv aus dem Eindruck, aus dem Erlebnis abgeleitet, sondern zuweilen auch aus der Klangfreude. Obwohl Klinger selbst sehr wohl weiß, „daß weder eine Form noch eine Farbe an sich schön ist, sondern daß jede Form, jede Bewegung des Lebens schön ist, die durch seelischen Vollwillen hervorgebracht wird". Dadurch wird eine kunstgewerbliche Note nicht immer ganz vermieden. Hier und dort verliebt sich Kirchner in das leuchtende Pigment, in einen nur tönenden Kontrast. Dann gibt es aber auch wieder Bilder, wo die schöne Farbe nur das Ausdrucksmittel gesteigerter Wahrheit zu sein scheint, wo das Richtige scheinbar so komprimiert ist, daß von selbst das Klangvolle und Melodische entstand. Es ringt mit dem Künstler, der Ausdruck will, der nur Dekorative.

Man möchte Kirchner einen Prinzen Beinahe nennen. Er steht zuweilen dem männlich Meisterhaften nicht fern, aber er streift zuweilen auch das Damenhafte. Er wittert immer das Entscheidende, aber er realisiert es nur in Teilen. Was ihm, was seiner ganzen Generation fehlt, ist wahre Unbefangenheit. Er leidet darunter, ein Nachfolger zu sein. Was ihn vor seinen Genossen auszeichnet, ist eine lebendige Beweglichkeit, die sich niemals bei errungenen Resultaten beruhigt, sondern von Problem zu Problem eilt und eine bequeme Systematik vermeidet. Kein Maler seiner Gruppe ist so mannigfaltig in den Motiven, beherrscht so frei Landschaft und Mensch und gibt sich so selbständig in den verschiedenen Techniken der Malerei und der Graphik. Diese wohltuende Arbeitsweise, immer wieder anzufangen und in jedem Werk gewissermaßen das Kunstproblem neu zu lösen, spricht sich in den eigenen Worten Kirchners aus, wenn er sagt, das Gesetz des Bildes entstehe unbewußt beim Arbeiten, man könne es vom fertigen Bild wohl ablesen, niemals damit aber ein neues Bild schaffen. Von den verchiedensten Seiten ausgehend sucht Kirchner mit Hilfe der Zeichnung, der Farbe und vor allem auch mit Hilfe der Raumdarstellung das Leben zu ergründen und synthetisch zu gestalten. Und in irgend einem Punkte ist immer wertvoll was er macht, irgendwo ist stets ein Gelingen. Der Ernst der Arbeitsweise zeitigt stets Erfolge. Sei es nun im rein Geistigen, im malerisch Anschaulichen oder im Technischen, an das Kirchner mit gesundem Instinkt viel Sorgfalt wendet.

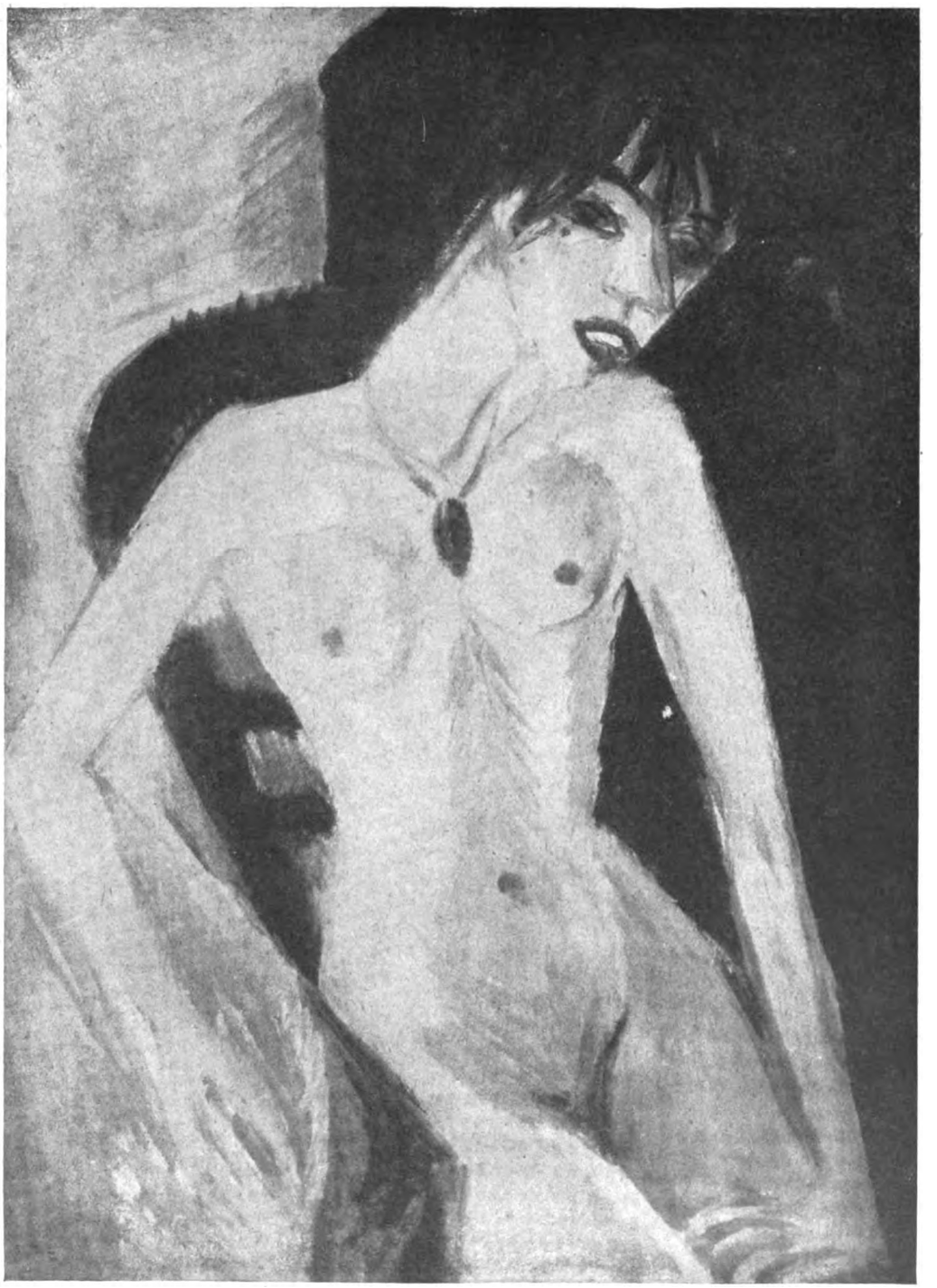
Nebenher hat sich Kirchner auch mit Holzplastiken und mit Zinkgüssen in verlorener Form beschäftigt. Und seine Liebe zum Material und zum Technischen hat ihn einige kunstgewerbliche Arbeiten unternehmen lassen. Dieses Interesse deutet ebenfalls auf geistige Beweglichkeit, auf eine gewiße nervöse Allseitigkeit. Es deutet auf einen unruhigen Bildnerehrgeiz, der mit dem Leben in der Einsamkeit in einem gewissen Widerspruch steht. Es ist nicht ein Ehrgeiz vor den Menschen, sondern ein Ehrgeiz vor sich selbst. Unverkennbar ist, daß Kirchner die Ruhe sucht, die Mutter schöner Meisterwerke, daß er aber auch voller Unruhe ist. Er ist unruhig wie einer, der Anfang will und fühlt, daß er an einem Ende steht, wie einer, der sich berufen glaubt zwei Epochen aneinander zu knüpfen, der sich nach Glück sehnt und den ein hartes Schicksal hineingeworfen hat mitten in den erbitterten Kampf der Geister. Er ist unruhig wie ein Lehrling mit Meisterinstinkten und er sucht wahrscheinlich, ein Entsagender, die Einsamkeit, weil er so sehr sehnsüchtig ist.

Digitized by Google



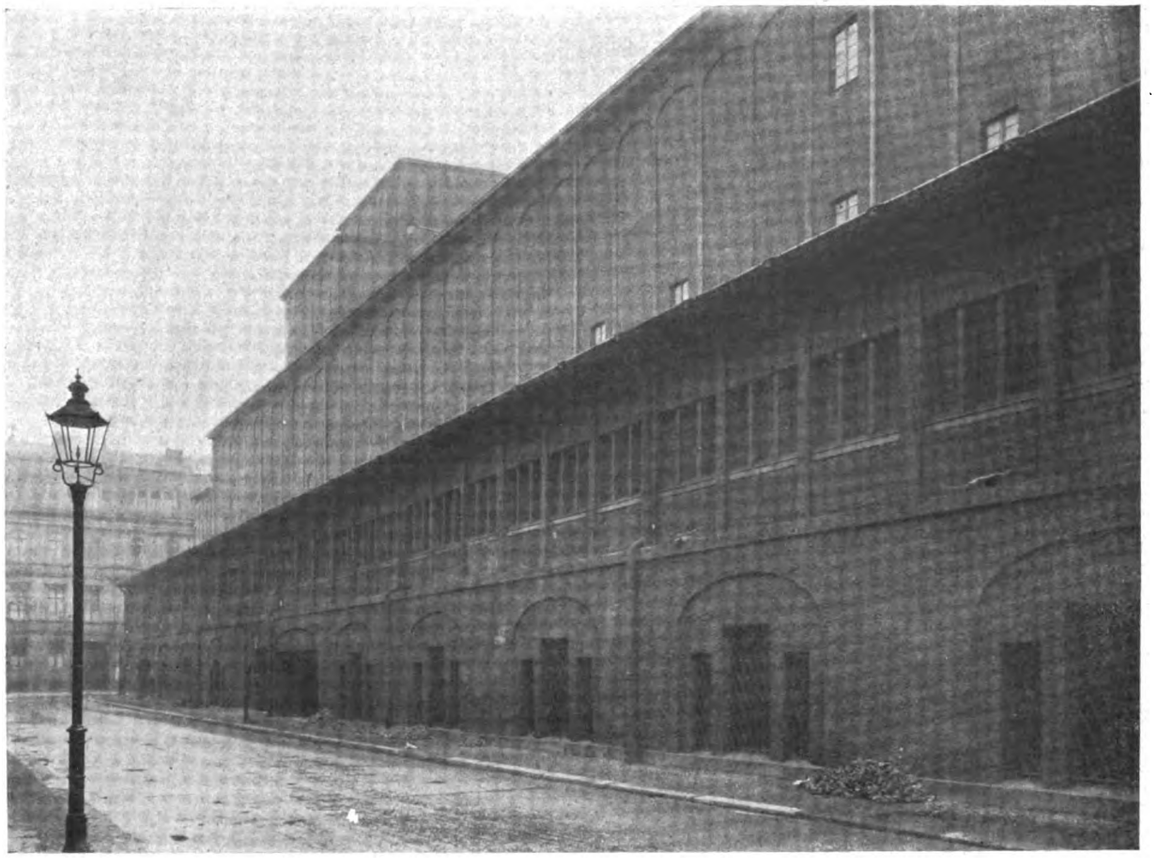
E. L. KIRCHNER, ROTE STRASSE MIT AUTOS

Digitized by Google



E. L. KIRCHNER, KRANKES ROTHAARIGES MÄDCHEN

Digitized by Google



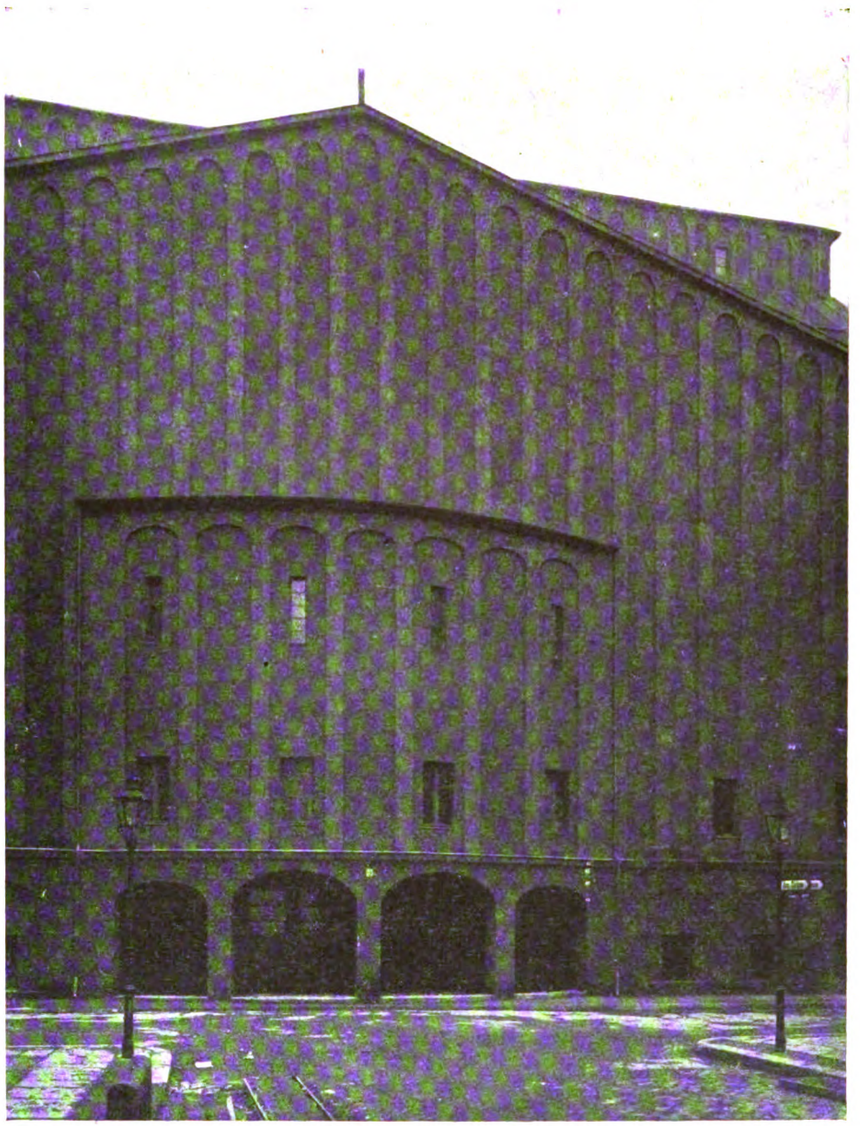
HANS POELZIG, GROSSES SCHAUSPIELHAUS. SEITENFRONT

PHOTOGR. FOLKWANG-VERLAG, HAGEN

DAS GROSSE SCHAUSPIELHAUS

Folgerichtigkeit ist darin und eine Art von poetischer Gerechtigkeit, daß die beiden merkwürdigen und begabten Männer, die nun das Große Schauspielhaus geschaffen haben, daß Max Reinhardt, der Theatermann, und Hans Poelzig, der Architekt, endlich zusammengetroffen sind. Sie waren für einander bestimmt, sie mußten sich finden als „das Theater der Dreitausend" Gestalt gewann. So verschieden beide im Persönlichen sind: der eine selbstbewußt zurückhaltend und immer seine Mitarbeiter vorschiebend, wie ein konstitutioneller Fürst seine Minister, der andre laut, fast lärmend und mit kraftgenialischer Nachdrücklichkeit sich zur Geltung bringend, – so sehr stimmen sie überein in ihren Instinkten für künstlerische Wirkungen. Beide haben einen Zug ins Amerikanische. Beide denken im Massenhaften, in Übersteigerungen und machen Musik mit dreifach besetztem Orchester. Hier sind zwei Menschen mit genialen Einfällen, die sich um Feinheiten nicht groß kümmern; hier und dort geht die Wirkungsabsicht ins Große, ins dekorativ Pathetische, aber weder diesem noch jenem macht auch das Gewissen viel Pein, wenn das Arbeitsergebnis sich einmal bedenklich dem nähert, was der heutige Sprachgebrauch mit dem Wort Kitsch

Digitized by Google

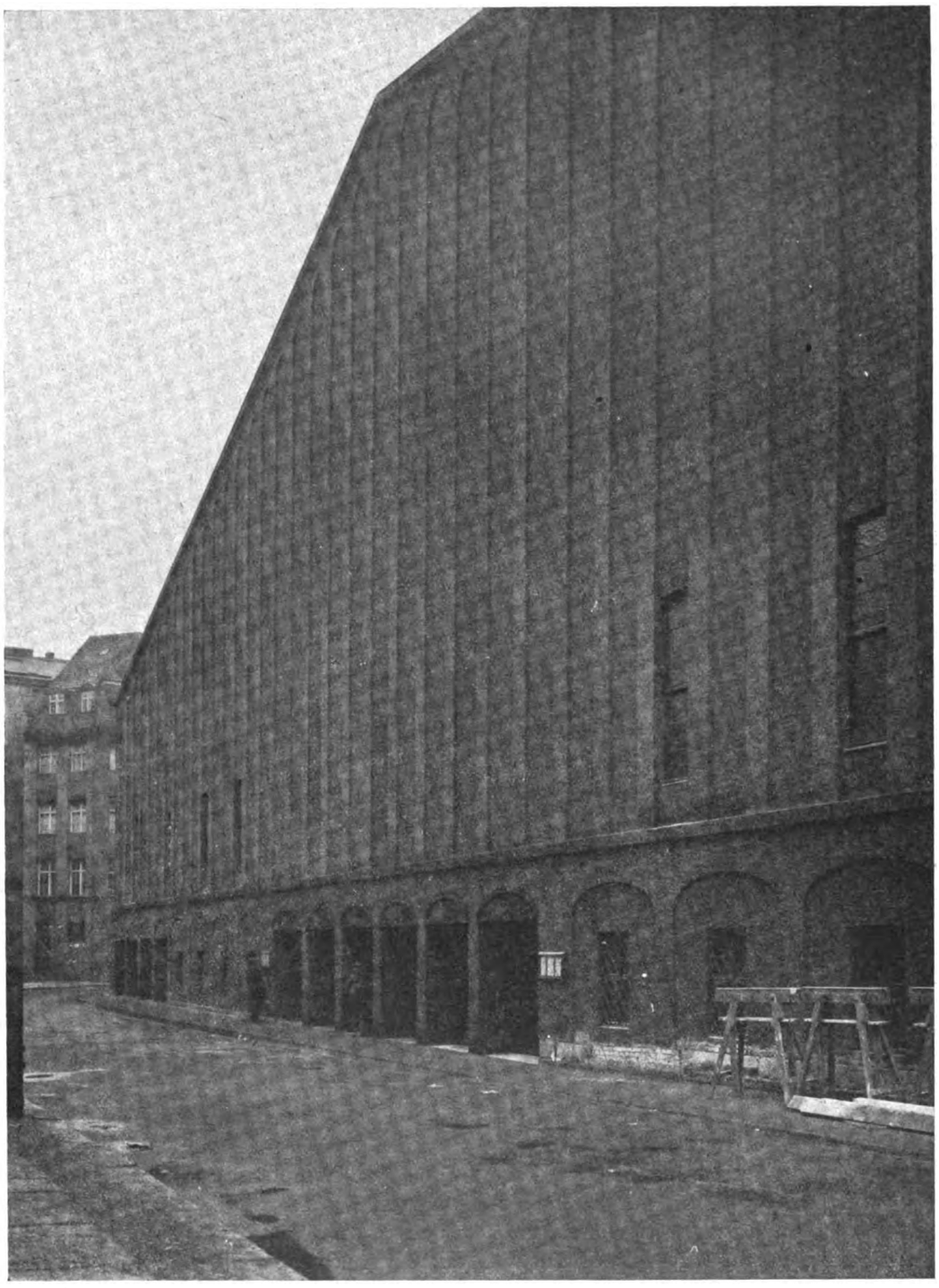


HANS POELZIG, GROSSES SCHAUSPIELHAUS. GIEBEL NACH DEM SCHIFFBAUERDAMM

PHOTOGR. FOLKWANG-VERLAG, HAGEN

bezeichnet. Verwandt sind sich die beiden Männer vor allem darin, daß ihre Leistungen, die theatralischen und architektonischen, wie ein Anfang aussehen und eine neue Zeit einzuleiten scheinen, in Wahrheit aber ein Ende bedeuten. Das Theater der Dreitausend erscheint wie ein Gebilde der Revolution, wie ein Symbol der Demokratie, es ist mehr Volkstheater als alle Volksbühnen es bisher gewesen sind, es wirkt wie eine soziale Institution, wenn es so bis zum letzten Platz gefüllt ist; und der Gedanke, die Bühne in den Zuschauerraum hineinzuziehen und die Hörer in gewisser Weise mit zu Akteuren zu machen, hat etwas Aktuelles, etwas Politisches. Andrerseits hat der Architekturstil Poelzigs, wie man heute zu sagen pflegt, expressionistischen Charakter, er ist in einem primitiv und romantisch übersteigernd, es ist „Gothik" in ihm, er erstrebt das Pathos des Ausdrucks und das Kolossale, er scheint mit allen Stilnachahmungen zu brechen und ein Neues einzuleiten, er wirkt volkshaft, braucht die Masse und denkt wie in steinernen Aufrufen und Manifesten. Dennoch ist sowohl der Architekturstil Poelzigs wie der Theaterstil Reinhardts ein Abschluß. Beides ist, sowohl den Instinkten wie den Mitteln nach, großstädtisch in der äußersten Konsequenz. Die Großstadt aber ist, in Deutschland wenigstens, eine Bildung, die zunächst stille stehen, dann zurückgehen und endlich langsam zerfallen, jedenfalls aber schnell korrumpieren wird. So betrachtet, ist das Große Schauspielhaus noch eine Frucht der vorkriegerischen Entwicklung, es ist, bei allem Idealismus, der es geschaffen hat, auch ein Gebilde jener Großmannssucht, die seit manchem Jahrzehnt die Bevölkerung Deutschlands regiert und für die die Gestalt Wilhelms des Zweiten nur ein Symbol war. Jedes Ende wird bezeichnet durch Übersteigerungen, durch den Instinkt für das Kolossale;

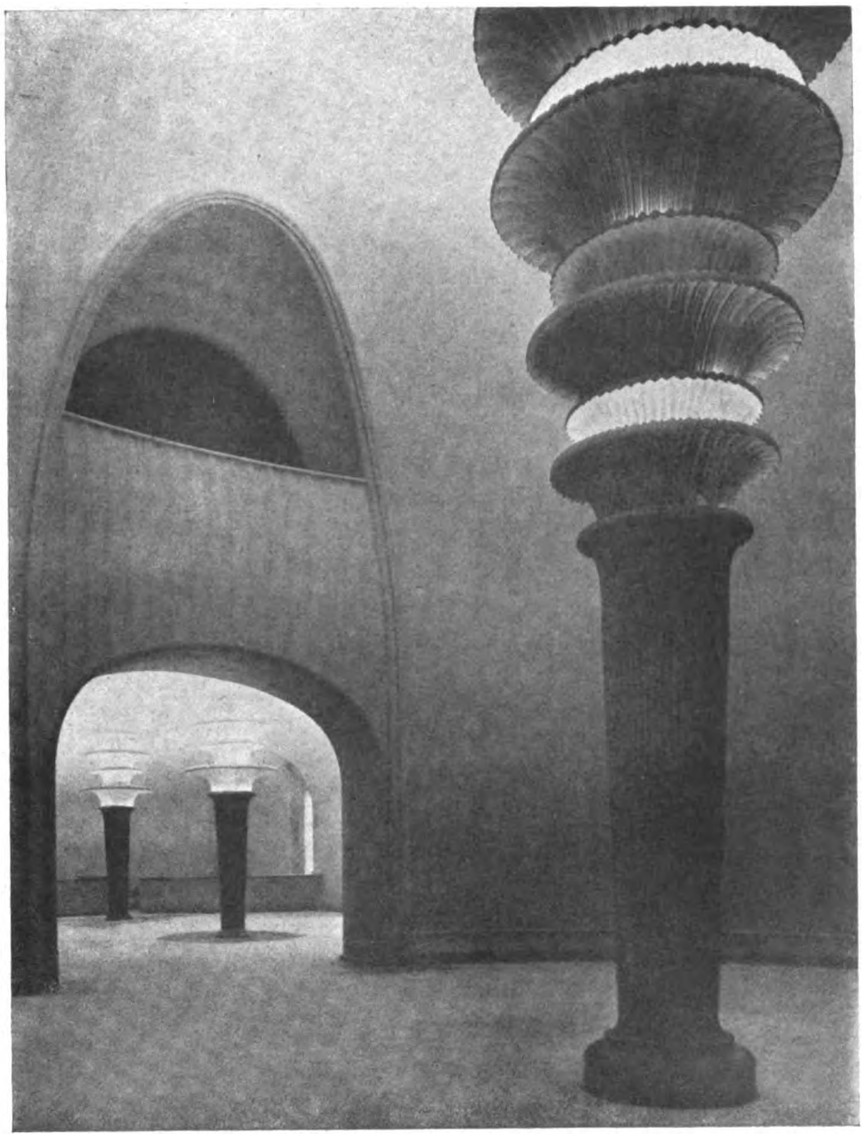
Digitized by Google



HANS POELZIG GROSSES SCHAUSPIELHAUS. EINGANGSSEITE AN DER KARLSTRASSE

PHOTOGR. FOLKWANG-VERLAG, HAGEN

Digitized by Google



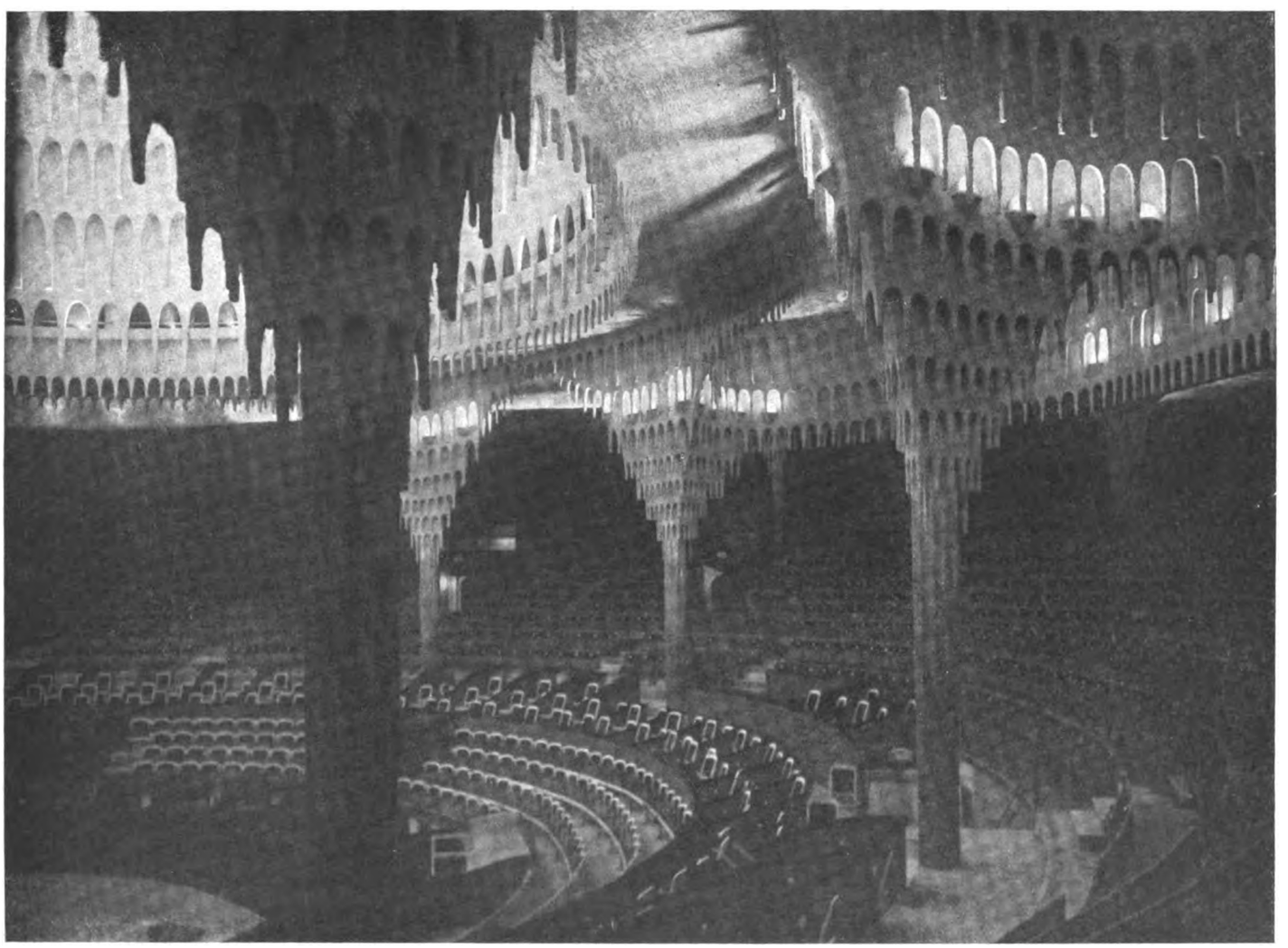
HANS POELZIG, GROSSES SCHAUSPIELHAUS. BLICK VOM FOYER IN DIE WANDELHALLE
PHOTOGR. FOLKWANG-VERLAG, HAGEN

denn was innerlich nicht mehr größer werden kann, will wenigstens äußerlich größer sein.

Damit soll nicht von vornherein das Große Schauspielhaus abgelehnt sein. Wie es als Gebäude nun dasteht und wie darin gespielt wird, das hat eine gewisse innere Notwendigkeit. Es mußte so etwas kommen, wenn man ebensowohl unsre Theatergeschichte, wie unsre Theaterbaugeschichte betrachtet. Es ist notwendig sich bei der Beurteilung des Geleisteten klar zu machen, daß Reinhardt und Poelzig wie Beauftragte der Zeit wirken, die mit viel Talent, Geschick und Schwung das Unausbleibliche verwirklicht haben, daß sie aber auch, während sie die Rollen von Erneurern und Geschmacksreinigern spielen, eine von weit herkommende Entwicklung zum Abschluß bringen. Was aber, wie das Leben nun einmal ist, natürlich auch wieder nicht geschehen kann, ohne daß sich Ideen der Zukunft einmischen. Ganz säuberlich sind Ende und Anfang nie getrennt.

Über das Theatralische, über Reinhardts Sendung für die deutsche Bühne kann bei dieser Gelegenheit nicht weiter gesprochen werden, so lockend es wäre, einmal vom Standpunkt dieser Zeitschrift aus das Prinzip und seine Verwirklichung zu beurteilen. Vielleicht reicht meine Unternehmungslust zum zweitenmal zu einem Bühnen-Sonderheft, wie es im fünften Jahrgang mit einem gewissen Glück herausgebracht worden ist. Gerechtfertigt wäre ein solcher Versuch ja schon durch das große Interesse, das dem Theater vom Publikum entgegengebracht wird. Es lohnt sich, dieses Interesse einmal psychologisch zu betrachten und zu untersuchen, wie weit es ein echtes Kunstinteresse und inwieweit es ein ziemlich rohes Schauinteresse ist. Max Liebermann hat in einem Gespräch einmal gesagt, das Theater hätte mit Kunst überhaupt nichts zu tun. Nimmt man diese Behauptung, die

Digitized by Google



HANS POELZIG, GROSSES SCHAUSPIELHAUS. BLICK IN DEN ZUSCHAUERRAUM

PHOTOGR. FOLKWANG-VERLAG, HAGEN

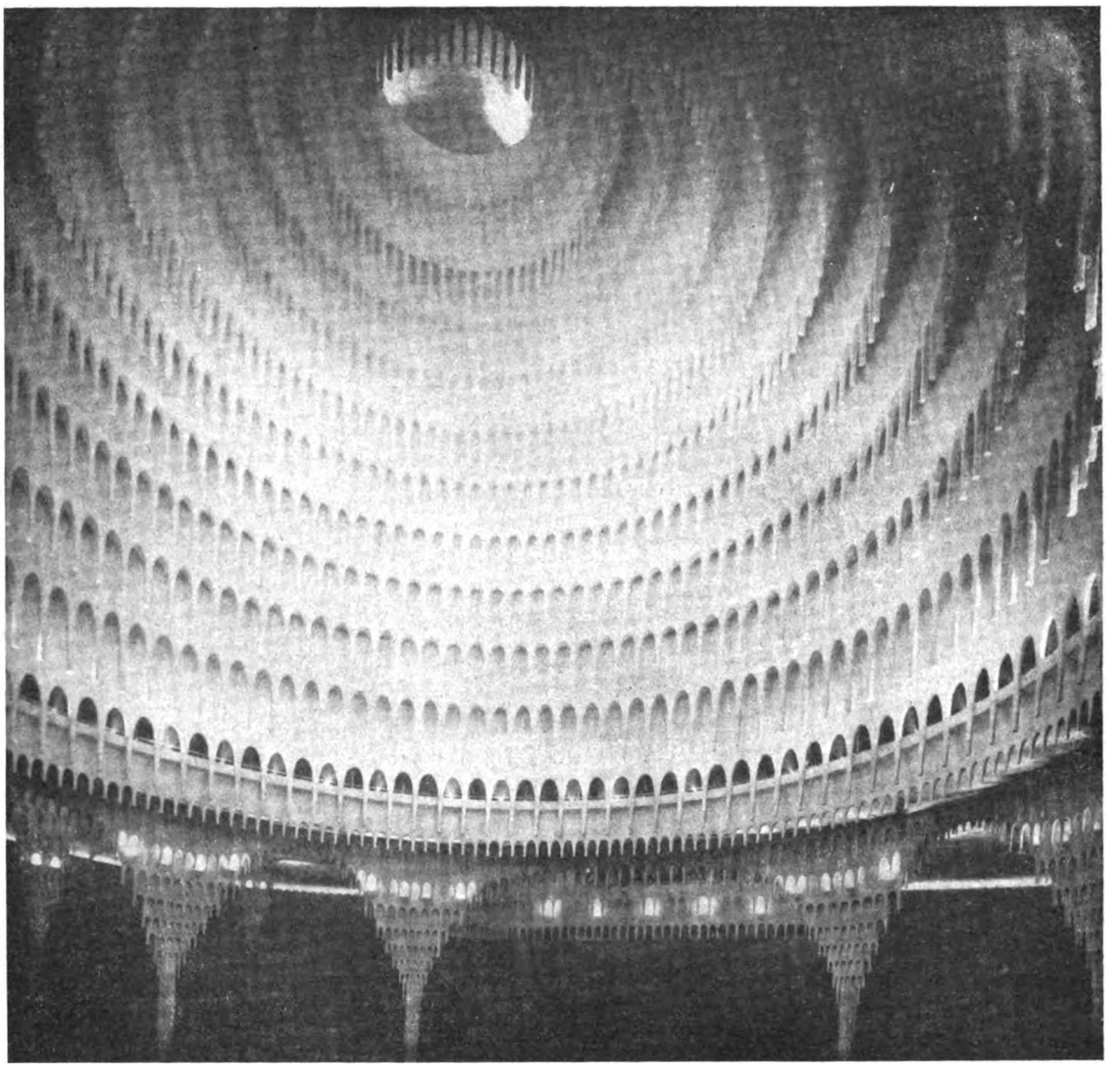
Digitized by Google

weit mehr ist als ein Paradox, als den einen Pol der Betrachtung an, und als den andern Pol die mystische Weise, womit über das Theater geredet wird, womit die Mission des Dramas erörtert wird, so ist fruchtbaren kritischen Untersuchungen ein weites Feld eröffnet.

Insofern ist auch von Max Reinhardts Wollen und Vollbringen im folgenden wie zwischen den Zeilen die Rede, als Poelzigs Aufgabe darin bestanden hat, einem fest umrissenen Geist der Szene architektonisch einen Körper zu bauen. Dieses eben ist ihm gut, ist ihm vortrefflich in Übereinstimmung mit seinem Bauherrn gelungen, weil auch in seinem Talent die Elemente enthalten sind, die dem Theater eignen, die von den einen pathetisch gerühmt und von den andern schlankweg für unkünstlerisch erklärt werden. Poelzigs merkwürdiges und auffälliges Talent bewegt sich auf einer Grenzscheide dahin. Drastisch ausgedrückt könnte man sagen: es bewegt sich dahin zwischen Genie und Kitsch, zwischen dem Sakralen und dem Banalen, zwischen dem Monumentalen und Aufgeblasenen, zwischen dem Gehaltvollen und Routinierten, zwischen sittlichem Ernst und Unternehmerleichtsinn. Poelzig gehört zu den merkwürdigsten Persönlichkeiten unsrer Baukunst, ja unsrer Kunst überhaupt. Er ist ein genialischer Improvisator, ein Mann, der in einer halben Stunde mit sich über die Form einig ist; er ist unbedenklich im Planen, kühn in der Ausführung, konsequent seinen Instinkten gegenüber und immer voller Schwung und Leben. Er ist wie eine Fanfare. Vergleichend denkt man am ehesten noch an Bruno Schmitz, den Denkmalskünstler vom Kyffhäuser und von der Porta westfalica. Beide haben etwas Turmartiges in ihrem Wesen. Nur ist in Poelzig viel mehr reiner Instinkt, mehr Phantasie und Gestaltung; Schmitz war schließlich doch nur ein kühnerer Eklektiker. Poelzig ist der Beherrscher der steilen Vertikalen, der großen geschlossenen Massen und einer etwas barbarischen Monumentalität; und unvergleichlich ist er darin immer architektonisch ein Ganzes zu sehen und trotz aller Verführungen durch das Detail daran festzuhalten. Reich an Formen ist Poelzig nicht; doch versteht er seinen Besitz glänzend anzuwenden. Freilich, im Gelingen ist immer auch etwas Bluff; doch hält der Bluff dann der Kritik wieder in unerwarteter Weise stand. Im Phantastischen sogar steckt bei Poelzig viel architektonische Tüchtigkeit; und dadurch wird selbst das an sich Unstatische architektonisch, wirklich und lebensfähig. Als er seinerzeit von Reinhardt zur Beurteilung des schon weit vorgeschrittenen Theaterbaues nach Berlin berufen wurde, zeichnete er das Äußere des Großen Schauspielhauses beim Essen schon auf die Papierserviette. Ungefähr so, wie sie später geworden ist. Das ist Hans Poelzig. Aber auch das ist Poelzig, daß dieser erste Entwurf in der Tat nicht mehr allzuviel zu tun übrig ließ, daß die im Fluge erfaßte Idee lebensfähig und in gewisser Weise endgültig war. Man muß diesen Künstler richtig einschätzen, dann wird man ihn nicht feierlich nehmen, wird aber mit großem Respekt von allen seinen Talentäußerungen und von seinem Gesamtwollen sprechen. Die junge Generation und ihre Wortführer überspannen sich gern, wenn von Poelzig die Rede ist. Sie sprechen vor seinen Architekturentwürfen und auch wohl vor diesem Theater von dem „Sein", das Poelzig dem „Schein" der andern entgegenstelle und verlieren sich weiterhin im Dickicht der philosophischen Terminologie. Das alles ist Unsinn, wird vor diesem Theaterbau komisch. Denn hier ist nun wirklich einmal alles, vom ersten bis zum letzten, Schein. Dieser kolossale, massiv erscheinende und monumental wirkende Bau ist eine glänzende Kulisse, ist eine einzige komplizierte kunstvolle Baumaske aus Rabitzputz. Alles, was zu wachsen, zu tragen, zu stützen und zu wölben scheint, wird getragen, gestützt, gewölbt: die ganze Masse hängt in den alten Eisengerüsten. Das Ganze ist Drahtgeflecht mit Putz beworfen, in Putz modelliert und dann kühn mit Farben angestrichen. Auch die Architektur spielt hier Theater. Mit Handwerk im guten alten Sinne hat diese Art von Architektur, diese Schnellbauerei nichts mehr zu tun; sie ist ganz ein Werk des Unternehmertums, sie ist Bauindustrie der Großstadt in höchster Künstlichkeit. Wie die Riesenbühne mit dem Kuppelhorizont und der Drehvorrichtung, wie die Vorbühne mit ihren Versenkungen und Maschinerien industriell gedacht ist und wie der ganze Betrieb, das Theatralische eingeschlossen, ins Unternehmerhafte und Industrielle geht, so ist auch das Architektonische ganz unhandwerklich und ganz industriehaft gedacht.

Die Bauaufgabe war interessant, aber auch so schwierig, daß nur ein Gewaltmensch sie mit

Digitized by Google



HANS POELZIG, DIE KUPPEL DES GROSSEN SCHAUSPIELHAUSES
PHOTOGR. ZANDER U. LABISCH

großem Zug lösen konnte. Es handelte sich, wie man weiß, nicht um einen Neubau, sondern um einen Umbau Das Haus war ursprünglich eine Markthalle in Eisenkonstruktion, die auf Schinkel zurückgehen soll. Die Markthalle ist in der Folge dann mehr schlecht als recht zu einem Zirkus umgebaut worden, in dem Renz und später Schumann ihre Manegekünste zeigten. In diesem Zirkus hat Reinhardt vor dem Krieg schon den Ödipus und einige andre Dramen mit großem Apparat aufgeführt, wie um zu probieren, und jetzt hat er die Konsequenzen gezogen und das langersehnte „Theater der Dreitausend" daraus geschaffen. Der Zuschauerraum sollte im wesentlichen erhalten bleiben. Die ehemalige Manege ist zur Vorbühne geworden; dahinter, das große Halbrund des Zuschauerraums in ganzer Breite abschließend, forderte Reinhardt eine riesenhaft breite Hauptbühne mit allen technischen Schikanen. Dieses alles stand schon fest, war zum größten Teil schon ausgeführt, als Poelzig berufen wurde. Die Aufgabe hätte in diesem Stadium jeden andern geschreckt; Poelzig ist dadurch erst recht angestachelt worden. Im Äußern hat er sich kurz entschlossen, hat darauf

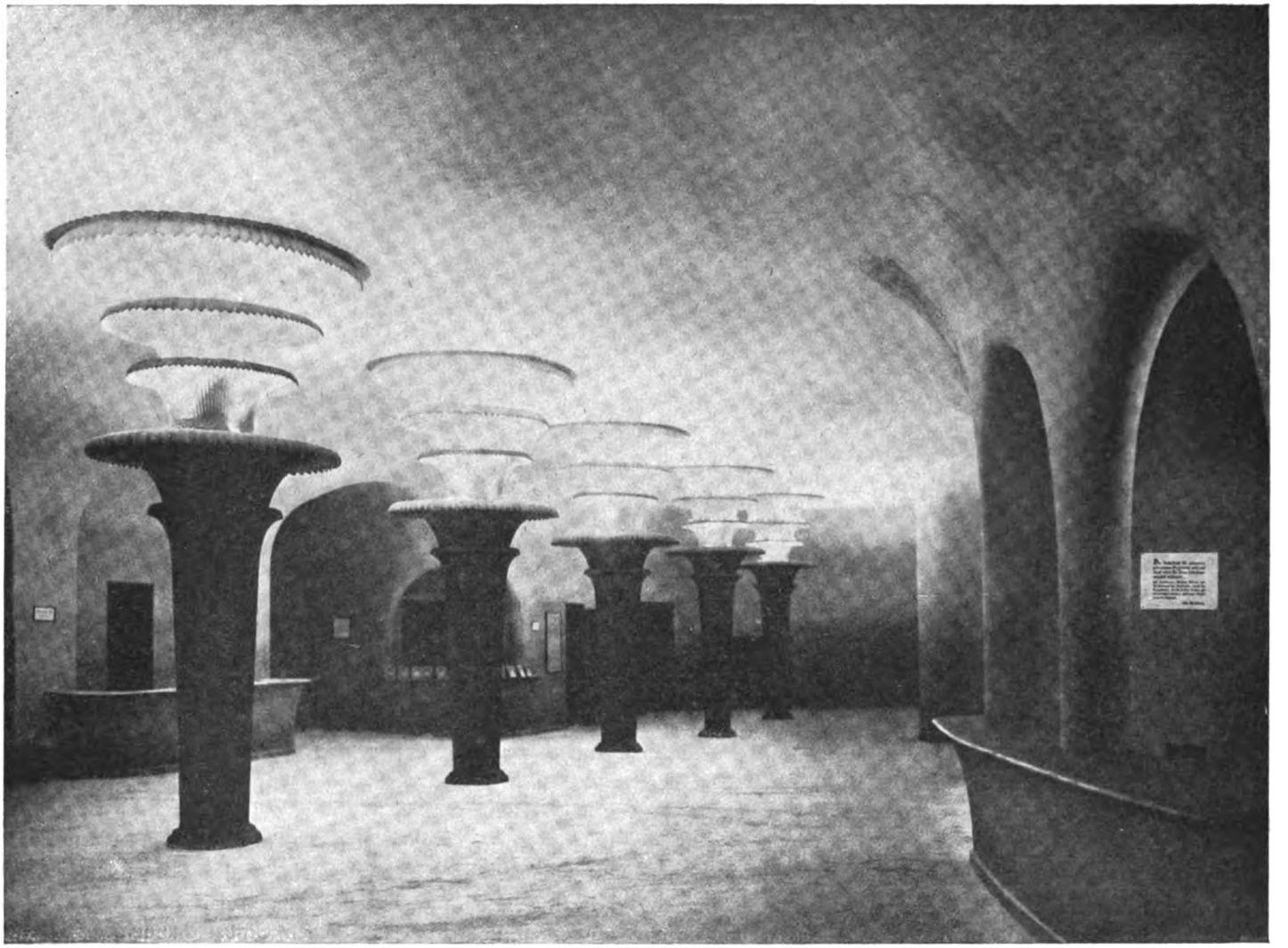
Digitized by Google

verzichtet, sich mit den vorhandenen Resten herumzuquälen und sich die Phantasie vom Vorhandenen lähmen zu lassen, sondern hat einfach vor dem vorhandenen Bau neue Wände aufgerichtet, er hat eine Baumaske geschaffen und dahinter alles andere verschwinden lassen. Fassaden ohne Fenster hat er aufgerichtet, um zu zeigen, daß es sich um ein Haus handelt, das nur bei künstlicher Beleuchtung gebraucht wird, beherrscht von großen, zwingenden Giebellinien, wie um an das ursprüngliche Zelt der wandernden Truppe zu erinnern. Diese nackten Wände hat er gegliedert mit Hilfe eines vertikalen Liniensystems, hat sie rauh geputzt und ihnen dann mit unerhörter Kühnheit eine leuchtende rote Farbe gegeben. Nicht einen einheitlich glatten Ton, sondern unten vom Dunkeln nach oben ins Helle spielende Übergänge mit malerischen Unregelmäßigkeiten. In dem abgelegenen Straßenbezirk liegt das riesige Gebäude fremdartig da, wie ein drohendes rotes Revolutionsgebilde, nach beiden Seiten aus schmalen Zufahrtstraßen aufreizend, aufsehenerregend hervorblickend. Aber es ist das Haus nicht ohne Charakter und Würde. So laut die Form auch ist, sie ist gut. Sie ist sogar voller Tradition, was man nachprüfen kann, wenn man in derselben Gegend die alten schönen Kasernen in der Friedrichstraße und Karlstraße betrachtet. Poelzigs Theater ist noch immer preußischer Stil; nur erscheint das Preußentum ins Großstädtische so sehr übersetzt, daß es amerikanische Züge angenommen hat. So sehr die Form im Ungefähren geblieben ist und, bei der Kürze der Bauzeit, darin bleiben mußte: sie ist beherrscht. Das Temperament ist dem Künstler vielleicht durchgegangen; aber es ist ein Künstler von Talent, von Ideen, sogar von Charakter, dem es durchgegangen ist.

Der Umbau des Inneren ist ein bewunderungswürdiges Kunststück. Man muß die Vorhallen, die Treppen, das Foyer vorher gesehen haben, um zu ermessen, was geleistet worden ist. Mit einem einzigen Kreuzgewölbemotiv hat Poelzig die Garderobenräume einheitlich gestaltet und dabei die zufälligen eisernen Stützen, die stehen bleiben mußten, so geistreich benutzt, als gehörten sie in sein System. Blickt man so durch die am Abend hell erleuchteten Räume, in die roten Vorsäle, in das grüne Foyer, findet man sich zwischen den seltsam modellierten palmenartigen Gebilden, die wie fremdartige Säulen aussehen, ohne aber zu tragen, die wie steinerne Fontänen emporspringen, in Wahrheit aber von der Decke herabhängen, die recht eigentlich die Funktion haben, die dünnen eisernen Träger der alten Konstruktion zu ummanteln und im übrigen Lichtträger zu sein, das heißt elektrische Lampen hinter ihren Blattwülsten zu verbergen und deren Licht mit Hilfe von geschickt versteckten Spiegeln an Decke und Wand zu werfen, sieht man zum erstenmal die grelle Farbigkeit, die vom Fußboden zur Decke vom Dunkeln ins Helle übergeht und die durch die sensationelle Art der Beleuchtung nur noch verstärkt wird, so gerät man in eine Art von Zauberoperstimmung. Die Lichtsäulen sehen in dem indirekten Licht und in ihrer gelbroten Farbigkeit ganz durchsichtig aus, sie wirken konditorenhaft süß, und haben doch auch wieder etwas, das ernst genommen sein will. Die Räume sehen wie ausgehöhlt aus, man hat mit Recht von Tropfsteingrotten gesprochen, die Farbe tut ein übriges, um das ganze wie mit bengalischem Licht zu überfluten, und so kommt ein Ensemble zustande, das nur brutaler Sensationslust entsprungen scheint. Nur hat, wie man bald spürt, überall ein die Formen gut beherrschender Architekt Regie geführt. Die Durcharbeitung verrät den echten Künstler. Wie Öffnungen in die Wände geschnitten sind, wie die Decke zur Wand übergeht, wie im Foyer die rillenförmige Plastik über dem Fußboden von einer Basisform überzeugend aufgefangen wird, wie die funktionslosen Lichtsäulen in sich durchgebildet sind, wie die Räume ineinander übergeführt werden, wie jede Schwierigkeit ohne Kleinlichkeit bewältigt, jedes Raumproblem formal gelöst ist; das alles deutet auf einen ungewöhnlich begabten Praktiker, auf einen Beherrscher des Metiers sowohl, wie auf einen Erfinder, der neben der sensationellen auch die sachliche Phantasie hat.

Das Beste ist Poelzig mit der großen Kuppel gelungen, die sich über der alten Manege, jetzt über der Vorbühne und einen Teil des Zuschauerraums wölbt. Um eine gute Akustik zu erzielen, hat er diese Kuppel nicht glatt gebildet; es hängen vielmehr in sich verengernden Kreisen ornamental gebildete Zacken vom Gewölbe herab, die den Schall auffangen und brechen. Der Zweck ist erreicht, die Akustik ist in der Tat gut. Daneben

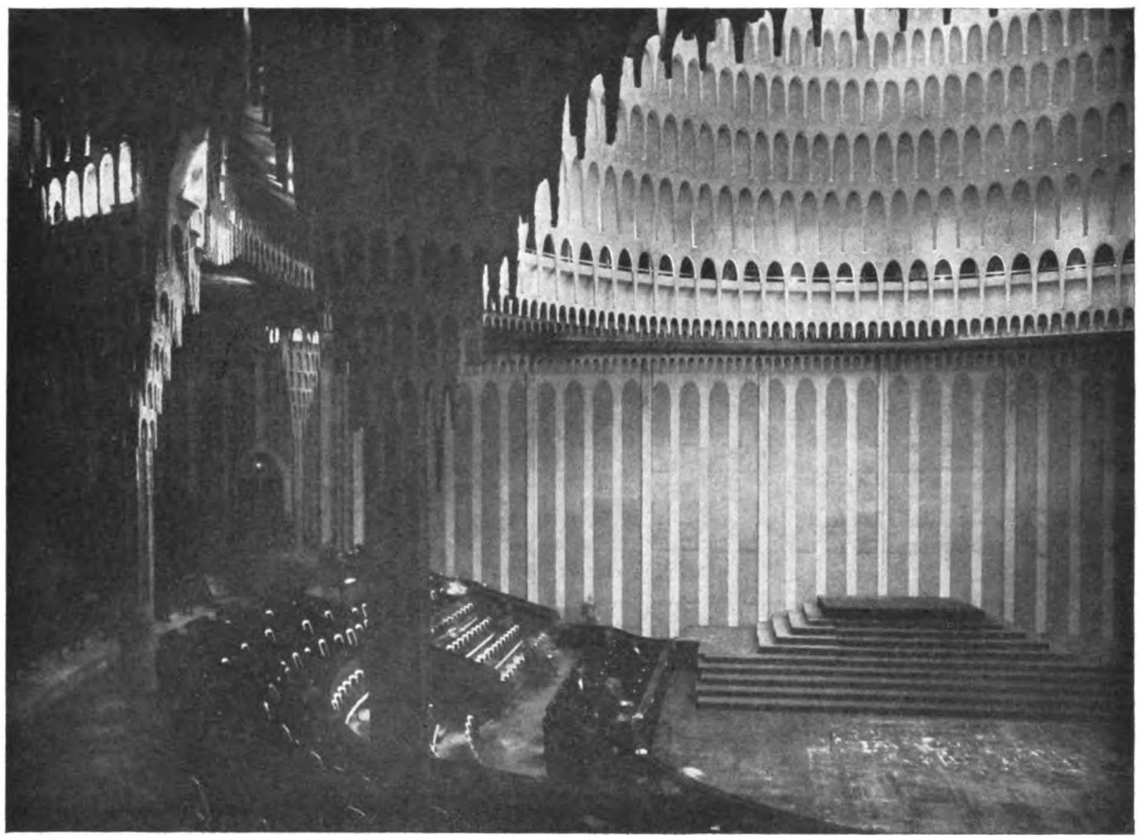
Digitized by Google



HANS POELZIG, GROSSES SCHAUSPIELHAUS. DIE WANDELHALLE

PHOTOGR. FOLKWANG-VERLAG, HAGEN

Digitized by Google



HANS POELZIG, GROSSES SCHAUSPIELHAUS. BLICK AUS DEM ZUSCHAUERRAUM ZUR GESCHLOSSENEN BÜHNE
PHOTOGR. FOLKWANG-VERLAG, HAGEN

ist aber eine formale Wirkung erzielt, die nicht ohne Größe ist und wohl geeignet, den Zuschauer feierlich zu stimmen. An dieser Kuppel hat reine Gestaltungskraft mit gebildet, es lebt in Deutschland, vielleicht in Europa heute kein Architekt, der einer solchen kühn graziösen, künstlich-organischen Leistung fähig wäre. Es ist alles Attrappe, das Ganze hängt als dünne Masse in der alten Konstruktion, die Suggestion aber ist vollkommen, ist um so vollkommener, als die Wirkung durch reine Form erzielt ist. Leider hat dann der Theatermann ein übriges gefordert, und die Wirkung zur Hälfte verdorben. Es trägt nämlich jede Zacke ein Glühlämpchen und wenn nun beim Spiel der Zuschauerraum verdunkelt ist, leuchten diese kleineren und größeren Lichter auf: es wird die Vorstellung eines gestirnten Himmels vorgetäuscht. Also auch hier geht eine reine Architekturwirkung wieder zusammen mit einem Trick. Was aber nicht hindern darf, diese Kuppelbildung als eine künstlerische Sehenswürdigkeit zu bezeichnen.

Weniger sehenswert ist es freilich, wie diese Kuppel nach unten abschließt, wie sie in die Decke des Zuschauerraums übergeht, oder gar, wie sie gegen die Bühnenöffnung stößt. Der Schwierigkeiten, die sich ergaben, hat selbst eine Erfindungsgabe wie die Poelzigs nicht Herr werden können. Nirgends sieht man es so deutlich, daß es sich um einen unendlich künstlichen Umbau handelt, wie in der weiteren Umgebung der Kuppel. Die dünnen eisernen Stützen mußten, um den Zuschauern nicht den Blick auf die Bühne zu verstellen, bleiben wie sie waren; sie konnten nur oben mit einigem Ornamentwerk mit der flachen Decke verbunden und formal dem Kuppelmotiv ein wenig angenähert werden. Hier sind die schwächsten Stellen der Innenarchitektur. Die an islamische Formen von fern erinnernden Ornamente der Stützen wirken flach, wie aus Pappe geschnitten

Digitized by Google

sie machen das Interieur unruhig und flackerig; sie vor allem geben der Architektur des Inneren das merkwürdig Schaumige, das so fatal ist, weil es jeder architektonischen Stabilität widerspricht.

Obwohl Poelzig die halbe Kraft hat verbrauchen müssen, um Schwierigkeiten zu umgehen, um Kompromisse zu schließen, ist der Theaterbau seinen persönlichsten Leistungen zuzuzählen. Die Arbeit ist, wie fast alle Arbeiten Poelzigs, fast zu persönlich. Dieses Theater gehört durchaus zu den kühnen Entwürfen und Modellen für Rathäuser, Feuerwachen, Gasometer usw., die der Künstler als Stadtbaumeister für Dresden gemacht und letzthin der Öffentlichkeit gezeigt hat. Diese Entwürfe werden wohl kaum jemals ausgeführt werden. Um so wertvoller ist es, in Berlin nun dieses fertige Bauwerk zu sehen und daran Poelzigs Talent, Eigenart, und seine Bedeutung für unsre Zeit zu messen. Diese Bedeutung ist nicht gering. Aber sie ist auch, wie man nach allem oben gesagtem sieht, nicht ohne Problematik. Es ist nichts Kleines in diesem merkwürdigen Talent und es ist vieles darin, was fortreißt. Aber man denkt von ungefähr an das niedergehende Rom und an seine mächtigen Kolonialbauten. Es ist nicht unmöglich, daß Reinhardt in den nächsten Jahren in Amerika spielt und Erfolg damit hat, und daß er seinen Baumeister mit hinübernimmt, damit dieser ihm provisorische Monumentalbauten und zugleich auch pathetisch steile Dekorationen hineinbaue. Das wird dann aber nur eine Bestätigung mehr sein. Denn in dem Zustand, worin sich das niedergehende römische Reich befand, lebt jetzt das ganze Abendland. Karl Scheffler.

UKTIONSNACHRICHTEN

CHODOWIECKI-PREISE

In Leipzig bei C. G. Börner wurde vom 10. bis 13. Dezember die berühmte Berliner Chodowiecki-Sammlung des Herrn M. Stechow versteigert. Es war die vollständigste Sammlung von Chodowiecki, die je existierte. Zweitausend Nummern, nichts als Chodowiecki, aber nicht nur graphische Arbeiten, sondern auch ein Ölgemälde, Aquarelle, Miniaturen, Dosen, Rötelzeichnungen, Bleistiftzeichnungen, Federskizzen, Briefe und Tagebücher. (Weshalb etwas so typisch Berlinisches sich die Berliner Antiquare entgehen ließen, bleibt dem Laien schleierhaft; aber Leipzig war immer stark in Chodowiecki.) Das Berliner Kupferstichkabinett, das Leipziger Museum für bildende Kunst, das Leipziger Kunstgewerbemuseum und das Leipziger stadtgeschichtliche Museum saßen unter den Käufern.

Die Sammlung war schier dreißig Jahre alt. Es war die Chodowiecki-Sammlung, da in ihr alle bedeutenden Privatsammlungen, die sich mit den Werken dieses Künstlers befaßt hatten, nach und nach aufgegangen waren. Begonnen wurde sie im Jahre 1886: Damals verkauften die Erben des Künstlers eine Kollektion von dreihundert Blättern. Fünf Jahre später konnte Herr Stechow mit der Sammlung Hebich eine große Anzahl von frühen Zustandsdrucken ersteigern und im Jahre 1896 brachte er die an Seltenheiten und Unicis reiche Sammlung Schüppel an sich. Im Jahre 1898 verkaufte Paul du Bois-Reymond, ein entfernter Verwandter des Künstlers, und bei der Gelegenheit kamen sehr viele Blätter mit eigenhändigen Korrekturen des Künstlers hinzu. Das folgende Jahr, als der Grethelsche Nachlaß unter den Hammer kam, brachte einen bedeutenden Zuwachs an Handzeichnungen. Zum Schluß endlich erfolgte dann, quasi als logische Abrundung des ganzen Unternehmens, die Vereinigung mit der Sammlung W. Engelmann, in der die Lebensarbeit dieses Chodowiecki-Biographen und Katalogverfassers steckte. Engelmann hatte alles, was es gab und noch einiges mehr. Wenn er mit den verschiedenen Zuständen eines Blattes in der Katalogbeschreibung glücklich fertig war (nicht immer leicht, weder für ihn, noch für die anderen), dann kamen die „Varianten", bei denen dann so mancher Assistent eines Kupferstichkabinetts, der Chodowiecki nach Engelmann katalogisieren mußte, leichte Anwandlungen von Melancholie zeigte. Aber Engelmann besaß auch Handzeichnungen.

So war der Bestand an Chodowiecki-Blättern langsam und systematisch abgerundet worden, zumal da Einzelnes auf allen Auktionen immer noch, neben diesen großen Erwerbungen, gekauft wurde. „Die Sammlung Stechow wächst wie Preußen im 18. Jahrhundert," sagte einmal einer (ein Neidischer). —

Dergleichen Sammlerfanatismus wird immer seltener. Es muß ihn geben. Bei Menzel und Liebermann, bei Klinger, Munch, Slevogt und Lautrec gab es ihn und gibt es ihn. Hoffentlich bleibt er uns auch für die Zukunft erhalten. Chodowiecki war gewiß kein ganz großer Mann. Aber die Arbeiten selbst größerer Künstler kosten, wenn man sie rechtzeitig kauft, auch nicht mehr als der Durchschnitt bei Chodowiecki heute kostet. Deshalb sollen wir nicht aufhören, solche Fanatiker zu respektieren, sondern möglichst hingehen und desgleichen tun.

Es ist natürlich unmöglich, alle Preise bekannt zu machen. Wir verzichten auf die Erwähnung der gedruckten Blätter ganz. Ein Blatt dieses Künstlers kostet im Durchschnitt heute zwischen 50 und 250 Mark. Seltenheiten natürlich viel

Digitized by Google

mehr, zweitausend, dreitausend, je nachdem; die Frühdrucke des „Cabinet d'un Peintre" zum Beispiel, die unzerschnittenen Illustrationen zu „Clarissa" und „Minna von Barnhelm", in Ätzdrucken mit den Einfällen, die ersten Zustände mit Korrekturen — alles das hat natürlich Liebhaberwert und -preis weit über dem Durchschnitt. Wir geben, als seltenere Erscheinungen, die Preise von einigen Originalarbeiten.

No. 1 Elfenbeinminiatur einer strickenden jungen Dame: M 22500.—.

No. 2 Elfenbeinminiatur Friedrichs d. Gr., rund, 4 cm: M 3500.— (erworben v. Kupferstichkabinett zu Berlin).

No. 3 Miniaturporträt Frau C. M. Tieden. 1765 gemalt: M 8000.—.

No. 6 Junges Mädchen auf einem Kissen ruhend (Rs.: Amoretten), emaillierter Metalldosendeckel: M 11600.—.

No. 9 Ölbild, 23×17½ cm, Katharina II. von Rußland: M 11000.—.

No. 10 Aquarell, Susanne Chodowiecka in Landschaft: M 10000.—.

No. 12 Rötelzeichnung: Dienerin, ihrer ohnmächtigen Herrin helfend (ein Blatt, von ferne an Schadowsche Qualität erinnernd): M 4600.—.

No. 13 Rötelzeichnung: Stehende junge Dame: M 6300.—.

No. 16 Rötelzeichnung: Lotte die Pistolen für Werther übergebend: M 6000.—.

No. 20 Bleistiftzeichnung: Vier Damen beim Kartenspiel M 6000.—.

No. 22 Bleistiftzeichnung: Drei junge Damen: M 5000.—.

No. 32 Bleistiftzeichnung: Junge Mutter mit Kind: M 3800.—.

No. 47 Bleistiftzeichnung: Drei Damen und zwei Herren bei Kerzenlicht: M 6500.—.

No. 64 Kreidezeichnung: Jeanette Chodowiecka, 1763: M 12000.—.

No. 65 Rötelzeichnung: Herr Bernbuin: M 2100.—.

No. 78 Federzeichnung: Engel vor einer steinernen Platte: M 2,650.— (erworben vom Kupferstichkabinett Berlin).

E. W.

E. L. KIRCHNER, KRANKE

Digitized by Google

CHRONIK

Die Absicht des Eisenbahnfiskus, das vor der Front des Potsdamer Bahnhofs gelegene Reststück eines alten Friedhofs aufzulassen und baulich auszunutzen, hat, als sie bekannt wurde, bereits vor dem Kriege in der Berliner Architektenschaft die Forderung entstehen lassen, die Aufgabe zum Gegenstand eines öffentlichen Wettbewerbs zu machen. Der Fiskus hat dieser berechtigten Forderung stattgegeben, und der Wettbewerb ist, nachdem er einmal bereits zurückgezogen war, nach dem Kriege erneut ausgeschrieben worden. Obwohl die Beteiligung sehr rege war, hat der Wettbewerb keinen Entwurf gezeitigt, der als überzeugende Lösung gelten kann (wodurch das Preisgericht in die Verlegenheit gesetzt wurde, statt eines ersten zwei zweite Preise zu verteilen). Möglich, daß die Aufgabe überhaupt unlösbar ist. Der Platz vor dem Potsdamer Bahnhof, wie er heute ist, bildet einen toten Winkel, eine stille Bucht abseits eines breiten Verkehrsstroms. Als Vorplatz für die (künstlerisch gute) Bahnhofsfront ist er architektonisch ohne Bedeutung. Als Erweiterung des beengten Potsdamer Platzes spielt er keine Rolle.. Räumlich aber würde er dem Potsdamer Platz, wenn bei diesem Zufallsgebilde überhaupt von einer architektonischen Gestaltung die Rede sein könnte, die gefährlichste Konkurrenz machen, weil er das kubische Gleichgewicht des Sternplatzes in empfindlichster Weise stören müßte. Schinkel hat das Problem, das hier zu lösen ist, angedeutet, als er die Mündung der Leipziger Straße durch Errichtung zweier symmetrischer Torhäuschen betonte und auf diese Weise eine klare Trennung der beiden Platzräume, des Achtecks (Leipziger Platz) und des Strahlenplatzes vor dem Tor (Potsdamer Platz) wirksam durchführte. Eine ähnliche Lösung versuchen auch die Wettbewerbsentwürfe, die das Preisgericht einer Auszeichnung für würdig hielt (Verfasser A. von Werner, Prof. Brix und Fader). Sie schlagen die Errichtung zweier kleiner, als Kaffeehäuser gedachter Gebäude zu beiden Seiten des Vorplatzes vor, in einfachsten, der Bahnhofsarchitektur untergeordneten Formen und so niedrig gehalten, daß die Hauptfront möglichst frei bleibt. Das ist mehr eine praktische als eine künstlerische Lösung des Problems, ein brauchbarer Vorschlag, die gegebene Fläche zweckmäßig baulich auszunutzen. Neben den aufwändigen Turm- und Denkmalbauten, die die verstiegene Phantasie einiger Bewerber für diesen Zweck ausgedacht hat, wirken diese Vorschläge doppelt wohltuend durch ihre Bescheidenheit und Einfachheit. Und in ihrer bewußten Beschränkung auf das gegenwärtig Mögliche, in ihrer vorsorglichen Bedachtnahme auf die Ausführbarkeit erscheinen sie beinahe wie überzeugende Lösungen. W. C. B.

*

Das Staedel-Museum in Frankfurt am Main besaß einstmals eine Reihe von Gemälden von Hans Holbein d. Ä., prachtvolle Bilder. Heute hängen sie im Historischen Museum der Stadt Frankfurt. Man hat sie früher einmal abgestoßen und einen Teniers dafür genommen, abgestoßen als „Gotik" oder „Mittelalter". Teniers galt als ein Meister, Hans Holbein war gut genug für das Historische. Wo die Bilder heute hängen, sieht sie nur der Fachmann oder der Blinde; und der Fachmann, wenn er nicht Spezialist ist, vergißt sie ganz.

Wir dünken uns heute erhaben über unsre Väter, die um eines Teniers willen, wenn auch eines sehr guten Teniers, eine Reihe Holbeins aus der Galerie abgaben. Wir werden uns diese Erhabenheiten abgewöhnen: Ähnliches, viel Schlimmeres steht vor der Tür. In Köln will man die Bilder der Altkölner aus dem Wallraff-Richartz-Museum entfernen! Meister Wilhelm und Stefan Lochner, der Meister der Sippe und der Georgslegende, der Meister von Sankt Severin und der Ursulalegende; und der Meister des Marienlebens; und der Meister des Bartholomäus-Altars — alles das und noch mehr soll heraus aus der Galerie. Man will dort ein Museum mittelalterlicher Kunstaltertümer machen, Bilder und Plastik und Kölner Krüge und Kölner Scheiben, kurz die ganzen Herrlichkeiten des alten Köln will man vereinigen an einer historischen Weihestätte. Karl Schaefer, der in Lübeck das Annenkloster zu einem vorbildlichen Museum mittelalterlich lübischer Kunst gestaltete, soll diesen seinen Plan in Köln ausführen.

Man muß protestieren. Zwar: keiner ist für diese Aufgabe so geeignet, wie Karl Schaefer. Aber dennoch: man muß protestieren. Was in Lübeck fruchtbar war, wird in Köln tötlich. In Lübeck handelte es sich bei den Bildern um die durchschnittlichen „gotischen" Tafeln, gute Dinge, aber doch nicht so, daß von ihnen Offenbarungen ausgingen. In Köln aber handelt es sich um Meisterwerke, nur das Höchste, was wir aus dem fünfzehnten Jahrhundert auf dem Gebiete der Malerei überhaupt besitzen. Eine geschlossene Malerschule und zwar die zeitweis führende, in ihren besten Vertretern. Bilder, die durch das Schöpferische und die Schönheit längst alles Historische und zeitlich Bedingte abgestreift hatten, die längst einmalig und ewig geworden waren.

Solche ästhetische Werte darf man nicht in einen anderen, wenn auch noch so taktvoll und künstlerisch abgestimmten Zusammenhang bringen. Dergleichen Kunstwerke wollen isoliert, nicht mit Statuen und Stollenschränken und Glasscheiben und Krügen auf eine Linie gebracht werden. Sicher war der Mann, der eine bunte Glasscheibe höchsten Ranges entwarf, auch ein großer Künstler. Und sicher dachte der Bartholomäus-Meister beim Malen an eine ganz bestimmte Art der Aufstellung für seinen Schrein. Aber uns bedeuten die Dinge etwas andres und dieses andre kommt nicht zur Geltung, dieses jenseits aller Dekoration noch Geistige bleibt stumm, wenn das Licht, das den Schrein beleuchtet, vorher (theoretisch gesprochen) durch eine bunte Scheibe geströmt ist, und wenn ich gezwungen werde, in derselben Minute den Crucifixus des Meisters des Marienlebens und den schönsten Stollenschrank zu bewundern.

Was an tausend Stellen, nicht nur im germanischen Museum, recht ist, darf nicht auf die fünf Dutzend von altdeutschen Meisterwerken ersten Ranges angewendet werden, die wir besitzen. Die Museen, in denen man altdeutsche Malerei genießen kann, sind ohnehin gezählt. Das Wallraff-Richartz Museum war das großartigste. Man lasse es in Frieden. Emil Waldmann.

Digitized by Google

ZU DUMM

Zu Steffeck kam einst ein schlesischer Rittergutsbesitzer mit seinem Sohn, einem kräftigen Menschen, der einige Griffonagen mitbrachte und den Wunsch aussprach, Maler zu werden. Steffeck sieht die Sachen an und sagt schließlich zu dem erwartungsvollen Vater: „Na ja, — aber warum lassen sie den Jungen nicht Offizier werden?“ Der Vater: „Ach, Herr Professor, dazu ist er zu dumm.“

VORSCHLAG ZUR GÜTE

Auf dem Bilde eines Hofballes hatte Menzel einige Hofdamen so wahr dargestellt, wie sie ihm erschienen waren. Die Damen waren nicht zufrieden und begehrten Verschönerungen. Mit der diplomatischen Sendung trat ein hoher Offizier bei Menzel an. Als er in aller Höflichkeit seine Wünsche vorgebracht hatte, entgegnete Menzel: „Ich kann nicht anders; wenn Sie's aber besser können, so übergeben Sie mir gefälligst das Kommando Ihres Armeekorps, und ich gebe Ihnen Pinsel und Palette.“

QUANTITÄT UND QUALITÄT

Bei einem Denkmalsbildhauer, in dessen Atelier stets große Plastiken aufgebaut waren, stand in der Ecke auf einem Bret der Abguß einer kleinen ägyptischen Katze. Und es geschah regelmäßig, daß die Besucher, wenn sie sich umgesehen hatten, vor diese kleine Plastik traten und sie begeistert zu rühmen begannen. Bis der Bildhauer eines Tages wütend wurde und ausrief: „Zum Donnerwetter, das Atelier steht voll von den größten Sachen, und ihr sucht für eure Begeisterung immer gerade das kleinste Ding aus!“

ZIELE

Renoir saß Maillol einst zu einer Büste. Dabei sprachen sie viel über Kunst. Maillol sagte abschließend: „Mein höchstes Ziel ist, eine junge Frau zwischen sechzehn und zwanzig Jahren so modellieren zu können, wie ich es mir vorstelle.“ Der siebenzigjährige Renoir sagte: „Mein Ziel ist es immer gewesen und ist es noch, eine weiße Serviette malen zu können.“

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Die Malerei im 19. Jahrhundert. Von Max Deri. In 2 Bänden. Paul Cassirer, Berlin 1919.

Staatsverwaltung und Kunstpflege im Freistaat Sachsen. Von Dr. H. Schmitt. Verlag S. Hirzel, Leipzig 1920.

Gottfried Keller-Bilderbuch von René Beth. Zehn Steinzeichnungen. Eugen Rentsch Verlag, Zürich.

Friedrich Lissmann. Eine Sammlung seiner Werke. Hanseatischer Kunstverlag, Hamburg.

Die Kunstpflege der Stadt Rüstringen in den Jahren 1911—1912. Ein Bericht von Stadtbauinspektor Hahn.

Deutsche Malerei seit 1870. Von W. Waetzoldt. 2. Auflage. Quelle & Meyer, Leipzig 1919.

Psychologie des Kunstsammelns. Von Adolf Donath. 3. Auflage. Richard Carl Schmidt & Co., Berlin 1920.

Rudolf Eberstadt, Handbuch des Wohnungswesens. 4. Auflage. Jena, Verlag von Gustav Fischer.

Mimik und Physiognomik. Von Theodor Piderit. 3. Auflage. Mayersche Hofbuchhandlung, Detmold 1919.

Ja! Stimmen des Arbeitsrats für Kunst in Berlin. Verlag Photographische Gesellschaft, Charlottenburg.

Karl Scheffler: Die Zukunft der deutschen Kunst. Bruno Cassirer, Berlin.

Almanach 1920 des Verlags Bruno Cassirer, Berlin. Mit Beiträgen der Autoren und einem Gesamtverzeichnis aller bisher erschienenen Bücher und graphischer Werke.

Frank Thiess, der Tanz als Kunstwerk. Delphin-Verlag München.

W. R. Valentiner, Zeiten der Kunst und der Religion. G. Grote, Berlin.

Theodor Fischer, Sechs Vorträge über Stadtbaukunst. Verlag Oldenbourg, München und Berlin.

Richard Kissling. Von W. L. Lehmann. Neujahrsblatt der Züricher Kunstgesellschaft 1920. Bar & Co., Zürich.

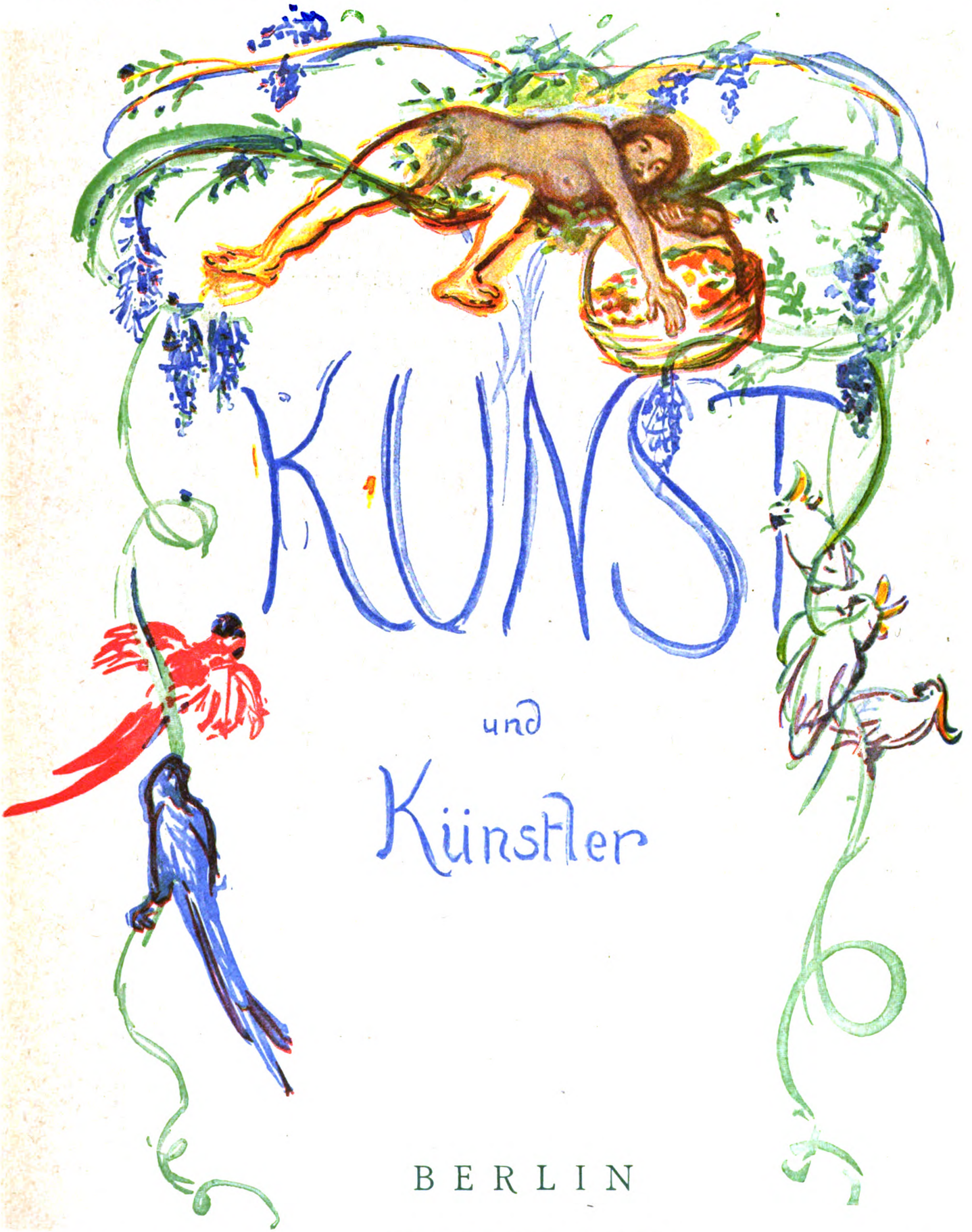
Die Baukunst am Nieder-Rhein, II. Band. Von Rich. Klapheck. Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen.

Das Kestnerbuch. Herausgeber Erich Küppers. Heinrich Böhme Verlag, Hannover.

ACHTZEHNTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft VI



KUNST und Künstler

BERLIN

Preis 10 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 4 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT VI März 1920

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE
PREIS VIERTELJÄHRLICH M 10.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 11.—, IN DAS AUSLAND M 12.—
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VI

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Scheffler: August Gaul	247
August L. Mayer: Einige unveröffentlichte Gemälde von El Greco	262
Grete Ring: Der Kunstliterat	265
Karl Scheffler: Schmidt-Rottluff	274
Adolf von Hildebrand: Über Museen und Ausstellungsanlagen	281
Kunstausstellungen: Konrad Westermayr, Wolf Röhricht etc	283
Chronik: Courbets „Atelier", Zur Farbe	286
Neue Bücher: Literatur über Michelangelo	290

ABBILDUNGEN

	Seite
August Gaul: Fischotter	246
—: Hirschbrunnen	248
—: Wisentbrunnen	249
—: Entenbrunnen	250, 252, 253
—: Entenbrunnen	251
—: Pinguinenbrunnen	254 u. 255
—: Pinguinenbrunnen (Zeichnung)	256
—: Entenbrunnen	257
—: Elefantenbrunnen (Zeichnung)	258
—: Fischotterbrunnen	259
August Gaul: Schwanbrunnen (Zeichnung)	260
—: Ruhende Löwin	261
—: Bärenbrunnen	273
El Greco: Der Traum Philipps II.	262
—: Der hl. Hieronymus	263
—: Der hl. Mauritus, Ausschnitte	264, 265, 271
—: Der hl. Franziskus	267
—: Christus am Ölberg	269
—: Verkündigung	272
Schmidt-Rottluff: Frauen in Landschaft	274
—: Bildnis	275
—: Kämmendes Mädchen	276
—: Mädchen	277
—: Landschaft	278
—: Abend	279
—: Kranker Junge	280
Adolf v. Hildebrand: Grundriß	281
Konrad Westermayr: Selbstbildnis	283
—: 3 Aquarelle	284 u. 285
—: Morgentoilette	290
—: Der Vater des Künstlers	291
—: Männerbildnis	293
Wolf Röhricht: Sonnenblumen	287
—: Zwei Landschaften	288

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 ‹AM OBELISK›

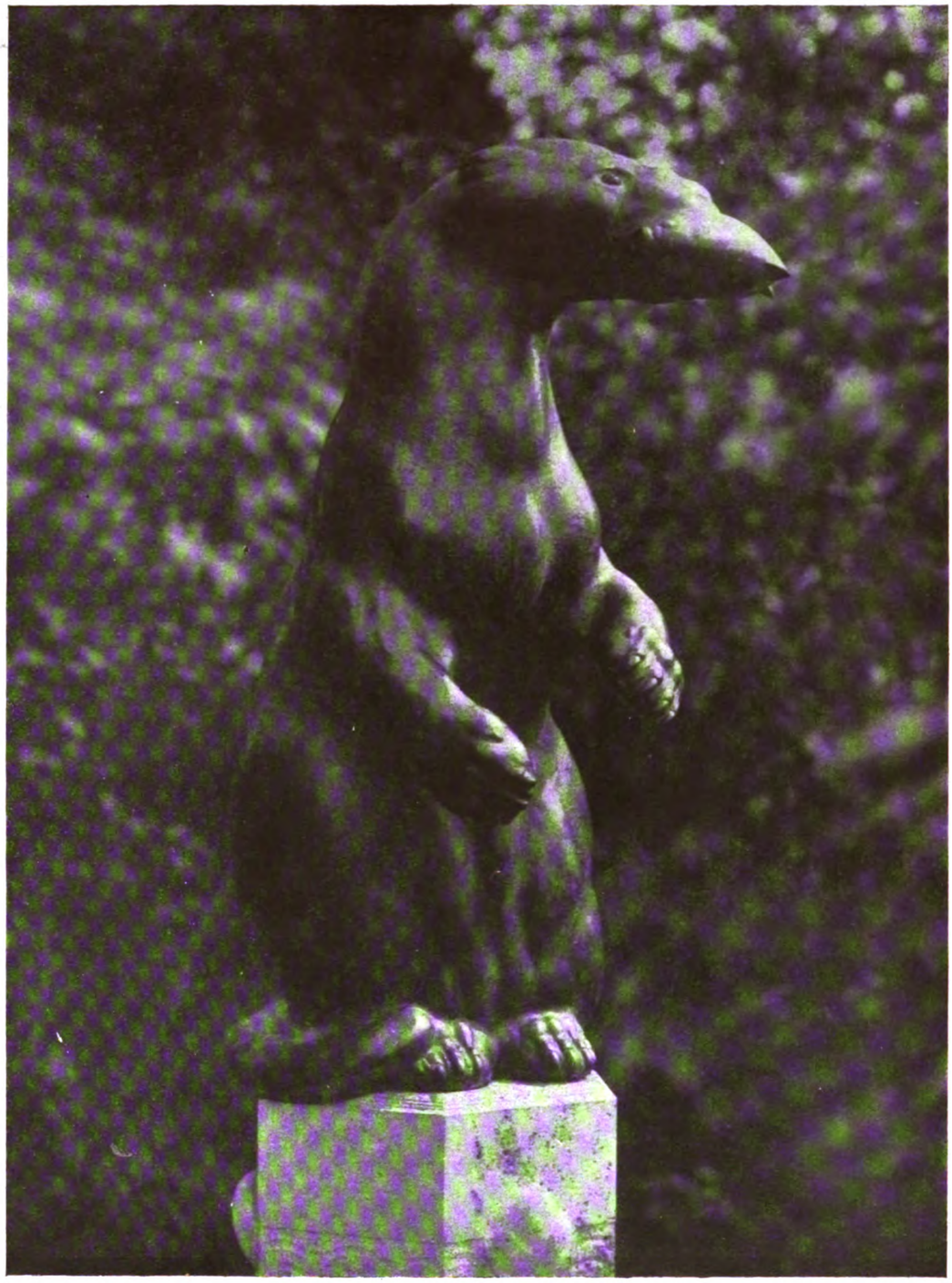
GALERIE
CASPARI
München, Briennerstr. 52
‹Eichtal-Palais›

*

Moderne
Meister

Digitized by Google

Digitized by Google



AUGUST GAUL, FISCHOTTERBRUNNEN. DETAIL
IM GARTEN DES LANDHAUSES MAX LIEBERMANN, WANNSEE

Digitized by Google

Kunst und Künstler

AUGUST GAUL

GELEGENTLICH SEINES FÜNFZIGSTEN GEBURTSTAGS

VON

KARL SCHEFFLER

Jeder Künstler bläst den Geschöpfen seiner Gestaltungskraft vom eigenen Lebensodem ein, so daß sie von ihm und seiner Menschlichkeit Kunde geben. Er kann in seine Gestalten nichts hineinlegen, was nicht in ihm ist; und versucht er es gewaltsam doch zu tun, so spürt das geübte Auge gleich die Lüge. Er kann aber auch nichts Wesentliches unterdrücken, weil beim Bilden der ganze Mensch nach Ausdruck drängt. Die Werke des Künstlers sind Gleichnisse; die Natur und eine Seele erklären sich gegenseitig darin.

In diesem Sinne ist die Menschlichkeit August Gauls von seinen Plastiken abzulesen. Zwei Eigenschaften leuchten hervor: Einfachheit und Gründlichkeit. Der Mensch ist ruhig aber beharrlich. Er zwingt darum auch die Tiere, die er darstellt, zur Ruhe — zu einer statuarischen Ruhe, deren Strenge sich nicht ohne Behaglichkeit gibt. Unter der Hand Gauls werden alle Tiere ein wenig zu Haustieren, sie alle freunden sich dem Menschen an. Die Raubbestien sogar verlieren von ihrer Wildheit und halten den Vernichtungswillen zurück. Doch geht diese Zähmung vor sich, ohne daß die Darstellung – was bei Tieren doch so leicht möglich ist – zum Genrehaften gerät. Mit großer Sicherheit geht Gaul auf dem schmalen Weg einer persönlich errungenen Meisterschaft dahin. Einer Meisterschaft, die nicht frei ist vom Akademischen, dafür aber ganz frei von der Willkür. Sie hat ihre Wurzeln in der menschlichen Einfachheit und Gründlichkeit des Künstlers, in seiner Ruhe und Beharrlichkeit, in Handwerkertugenden, aus denen unversehens das Schöpferische hervorbricht.

Neben Gaul gibt es keinen zweiten Plastiker, der mit derselben Ausschließlichkeit Tiere darstellt. Es hat während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts nicht einen Tierbildhauer dieses Ranges gegeben, der so sehr ein Spezialist gewesen wäre.

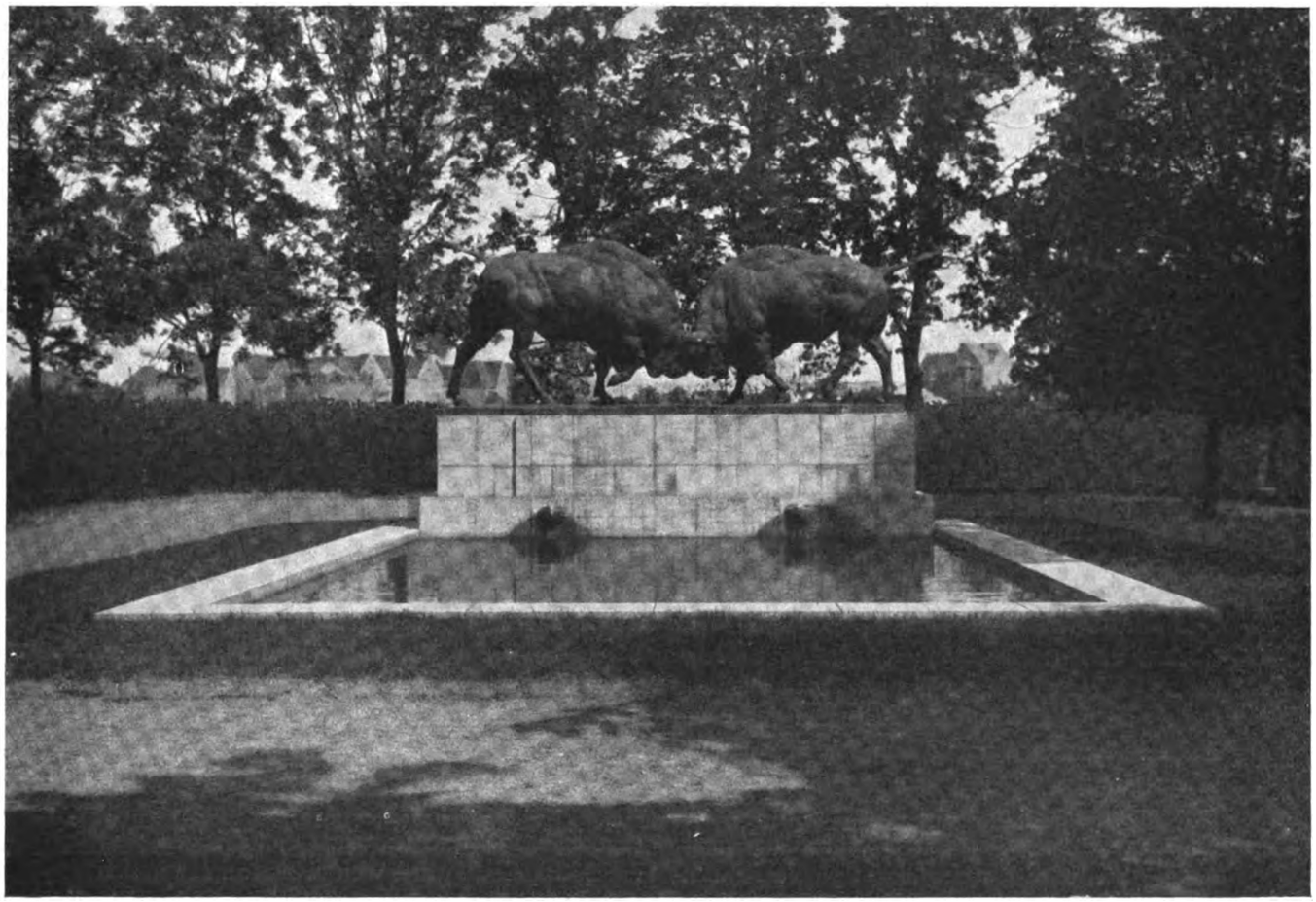
Digitized by Google

AUGUST GAUL, HIRSCHBRUNNEN IM SCHÖNEBERGER STADTPARK

Die Darstellung von Tieren hat viele Bildhauer gelockt, und viele haben sich damit einen Namen gemacht; keiner aber hat sich so streng spezialisiert und innerhalb des Spezialistentums doch wieder so viel Fülle und Mannigfaltigkeit entwickelt. In der Malerei sind wir diese Art von Spezialisierung viel mehr gewohnt. Seit den Tagen der alten Holländer gibt es Maler, die nur Landschaften, nur Bildnisse oder Stilleben malen. Und auch der Tiermaler ist seit jener Zeit eine stehende Erscheinung. In der Plastik ist die Spezialisierung nicht in gleicher Weise durchzuführen. Der Anschauungsstoff der Plastik ist nicht so vielfältig, als daß er Einteilungen wie die Malerei zuließe. Freilich gibt es, seit dem Altertum schon, Bildhauer, die entweder das Bildnis, oder die menschliche Gestalt, oder auch das Tier bevorzugen; niemals aber haben sie sich stofflich so streng beschränkt wie die Maler. Sie bevorzugen eben nur dieses oder jenes, können aber alles, einerlei ob sie mehr dem Monumentalen zuneigen oder dem Kunstgewerblichen. Daß es bei den Ägyptern und Griechen so gewesen ist, darf man mutmaßen, daß in der Renaissance die besten Tierplastiker, wie Riccio oder Gian Bologna, auch Meister des menschlichen Körpers waren, wissen wir, und daß die Modelleure in den fürstlichen Porzellanmanufakturen des achtzehnten Jahrhunderts nicht so ausschließlich Tierbildhauer waren, wie etwa Potter oder Hondekoeter Tiermaler gewesen sind, beweist ein Blick auf ihre Produktion. Sogar die Tierplastiker des neunzehnten Jahrhunderts, sowohl die kunstgewerblichen Kleinarbeiter wie die in der Öffentlichkeit stattlich dastehenden Künstler vom Wuchse eines Barye oder Frémiet, sind nicht reine Spezialisten gewesen. Sie alle hatten auch das Verlangen, die menschliche Figur zu meistern und wußten es zu befriedigen. Allen diesen steht Gaul in einer Sonderstellung gegenüber. Er hat nahezu ganz darauf verzichtet die menschliche Figur zu bilden. Wo er es doch versucht hat — mit einem „Merkur", mit einigen Büsten und einem „Eselreiter" — verliert er sozusagen seine Individualität, bleibt er, bei aller Güte der Arbeit, hinter sich selbst zurück. Er ist wirklich einmal ein Tierplastiker in dem Sinne, wie es im alten Holland Tiermaler gab, er ist vielleicht der erste reine Spezialist seiner Art.

Dieses deutet auf zweierlei. Zum ersten deutet es auf eine Vorliebe für das Tier, die nicht weiter zergliedert werden kann, weil sie fest mit dem ganzen menschlichen Wesen des Künstlers verwachsen ist; zum zweiten aber deutet es darauf,

Digitized by Google



AUGUST GAUL, WISENTBRUNNEN IN KÖNIGSBERG I. PR.

Digitized by Google

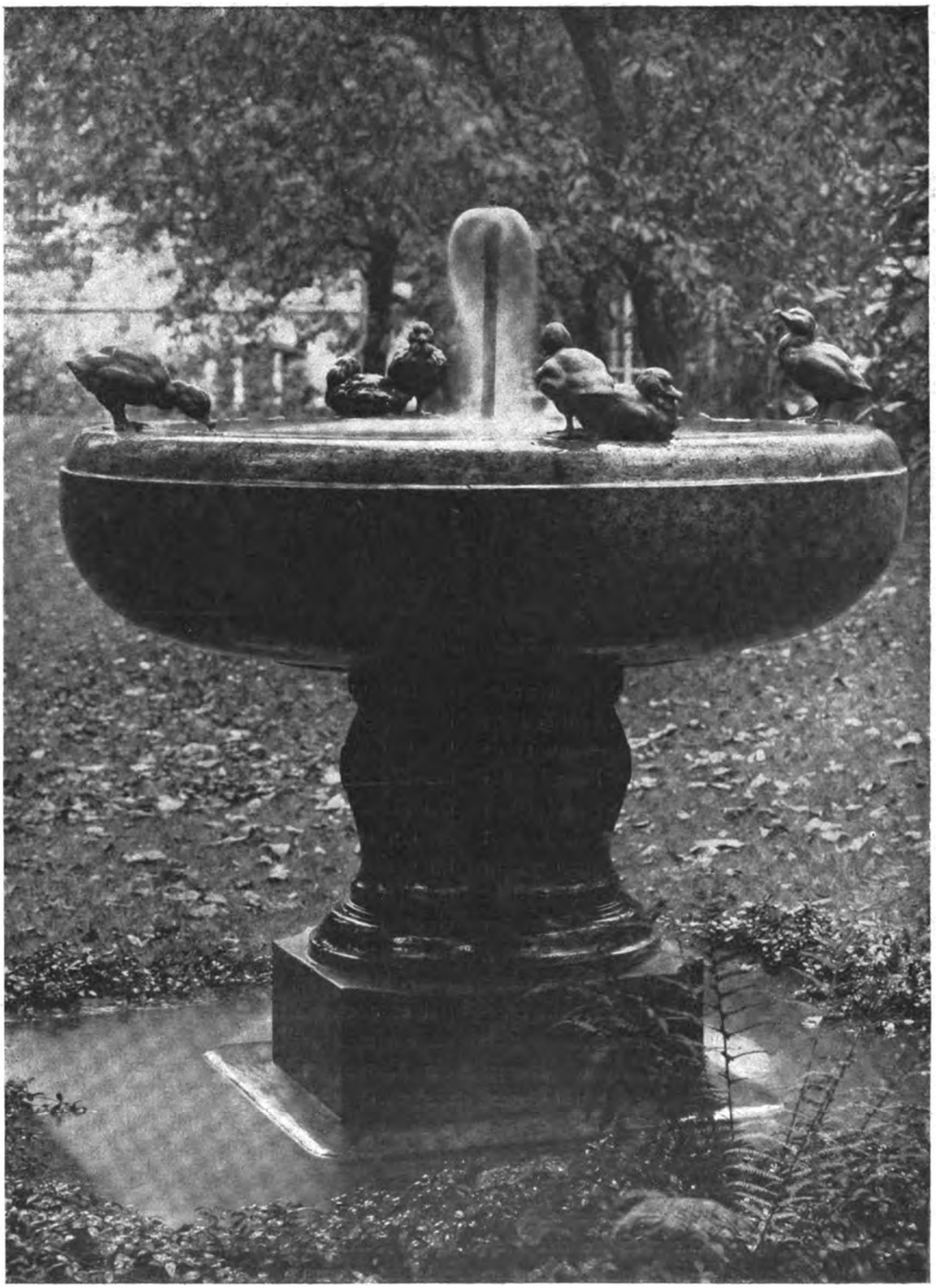
AUGUST GAUL, ENTENBRUNNEN
DETAIL

AUGUST GAUL, ENTENBRUNNEN
DETAIL

daß die Interessen und Fähigkeiten Gauls einseitig gerichtet sind. Spezialisten sind immer in etwas Besonderes verliebt; aber sie kommen über das Besondere auch nicht hinaus. Sie leben und arbeiten in einer Beschränkung, die stark macht, die aber nicht ganz freiwillig ist. Sie sind mehr tüchtig als genial, sie leben mehr von dem, was ihnen die Natur, die Überlieferung und das Arbeitsgesetz gewährt, als von dem, was die Phantasie frei hervorbringt. Ihre Kunst kann sehr wohl ein Ganzes sein, sie ist es aber nicht in dem Sinne, daß sie alle Erscheinungen einem großen Formenprinzip zu unterwerfen vermöchte. Dieses gilt auch für Gaul. Was ihn bedeutend macht, ist seine charaktervolle Beschränkung; doch lassen seine Arbeiten auch spüren, daß diese Beschränkung nicht ganz freiwillig ist.

Verfolgen wir den Fall weiter, denn er ist lehrreich. Von einem geistreichen Mann ist gesagt worden, die besten Landschaften seien von Meistern gemalt, die nicht Landschaftsspezialisten gewesen sind. Rembrandt, Cézanne und andere bestätigen die Behauptung. Dasselbe könnte man vom gemalten Tier sagen. Man braucht nur an die Tierdarstellungen von Rubens oder Delacroix zu denken. Oder man mag im besonderen an jene Anekdote denken, die Erich Hancke erzählt hat. Berliner Künstler saßen einst mit Paul Cassirer in dessen Büro vor Tierzeichnungen Gauls und behaupteten, kein lebender deutscher Künstler vermöchte so gut Tiere zu zeichnen. Da holte Cassirer schweigend ein Blatt mit Ziegenstudien von Max Liebermann hervor — und alle mußten zugeben, daß es dem Nichtspezialisten besser gelungen sei. Die Erklärung liegt nahe. Die größten Maler und Zeichner sind immer die, die die ganze Welt gewissermaßen in sich tragen, die jeden Stoff nur benutzen, um etwas Kosmisches auszudrücken und denen darum alle Stoffe gleich wichtig oder unwichtig sind. Sie bringen jeden Gegenstand mit ihrer Divination vom Ganzen in Verbindung und teilen ihm davon mit, sie sind recht eigentlich die Neuerer, die Meister der Meister und das Gegenteil vom Spezialisten. Diese Feststellung läßt sich nun zwar nicht ohne weiteres auf die Plastik übertragen; doch darf gesagt werden, daß der Bildhauer, der nicht ausschließlich Tiere modelliert, der auch die menschliche Gestalt meistert oder dessen Phantasie sich von der menschlichen

Digitized by Google



AUGUST GAUL, ENTENBRUNNEN

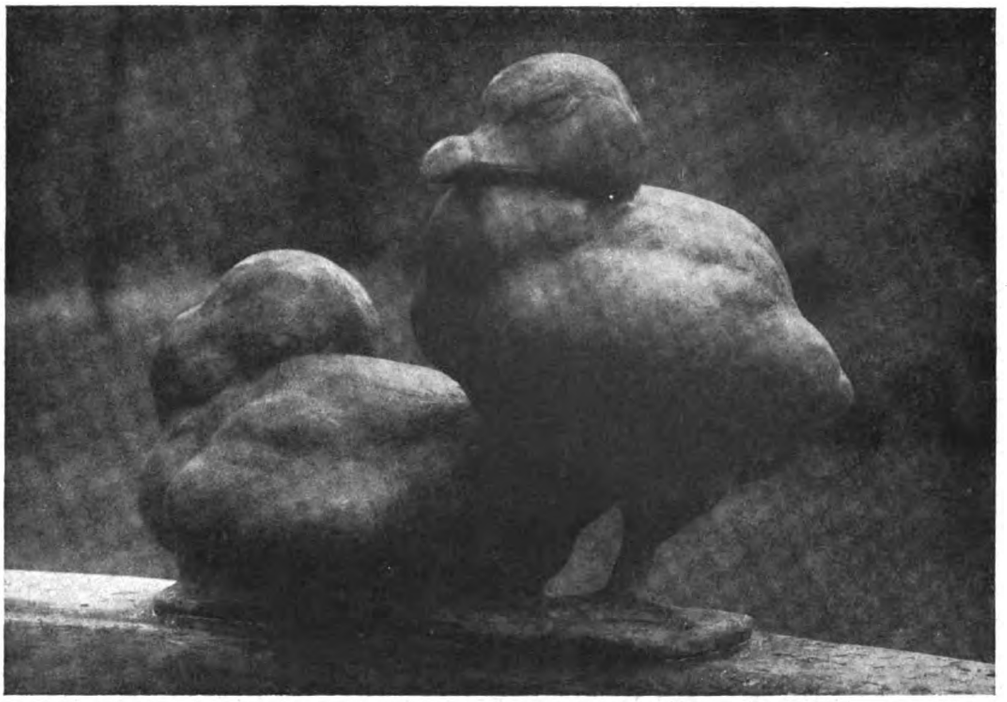
STADTRAT M. CASSIRER

Digitized by Google

AUGUST GAUL, ENTENBRUNNEN. DETAIL

Gestalt nicht dauernd trennen kann, sich einer ausdrucksvolleren, belebteren plastischen Form bedient und darum das Tier freier behandelt, wenn er es einmal darstellt, als der Spezialist. Er gibt das Tier sicher nicht so richtig, nicht so zoologisch sachlich, aber er wagt mehr, er zieht die Gestalt des Tieres unbefangener in jenes Formensystem hinein, das Stil genannt wird. Damit soll nicht angedeutet sein, es fehle den Tierdarstellungen Gauls an künstlerischem Stilgefühl. Im Gegenteil, gerade das Stilgefühl ist bei Gaul stark entwickelt und von einer gewissen unfehlbaren Treffsicherheit. Es soll vielmehr gesagt werden, daß sich Gauls Tiere charakteristisch von allen früheren Tierplastiken unterscheiden und es tun müssen, weil der Künstler so sehr ein Spezialist ist. Vergleicht man Gauls Tiere mit einer ägyptischen Katze, mit assyrischen Tierreliefs, oder mit jenen antiken Tierplastiken, die ihm unmittelbar als Vorbilder gedient haben, vergleicht man sie mit Tierbronzen der Renaissance, mit Kändlers Tierdarstellungen oder selbst mit Arbeiten Baryes, so ist festzustellen, daß alle jene Arbeiten stilistisch gewinnen, was sie an Intimität verlieren, daß ihre Formen beherrscht werden von einem dekorativ monumentalen Zug und daß sie allen Kunstformen ihrer Zeit unlöslich verbunden erscheinen. In Gauls Arbeiten ist mehr die Richtigkeit betont; das Stilistische, das Formale erscheint nicht als das Primäre, nicht als das Ursprüngliche, sondern als ein Hinzuerworbenes. Gauls Tiere sind nicht im geringsten genrehaft; vergleicht man sie aber mit jenen Gebilden, so erscheinen sie doch in einer undefinierbaren Weise genrehaft. Gauls Kunst ist etwas anderes als die Rodins, Maillols oder als die Hildebrands; in ihr ist der Stoff wichtiger, so gut er auch künstlerisch gemeistert ist. Der feine, naturerfüllte Klassizismus Gauls wirkt nicht wie ein Müssen, nicht wie ein Schicksal, er wirkt mehr wie ein Wahlstil. Man kann von Gauls Tierplastiken nicht auf einen allgemeinen Zeitstil schließen, sie gehören nicht natürlich zu einer Architektur, sondern als Kleinplastiken ins Zimmer, oder als Brunnen, abseits von den Bauwerken, auf einen Platz oder in eine Parkecke. Gauls Tierplastiken müssen isoliert sein, wenn sie recht genossen werden sollen. Eine Tierbronze Riccios läßt an die Renaissance denken, ein Porzellantier Kändlers an das Rokoko, ein Löwe Baryes an die französische Romantik; vor Gauls Tieren denkt

Digitized by Google



AUGUST GAUL, ENTENBRUNNEN. DETAIL

man zuerst an den Stier, den Löwen, den Esel, die Ente, den Adler, die Ziege — und dann erst, auf dem Wege einer Verstandesoperation, an die reine Form, die man rückwärts über Tuaillon, Hildebrand, Rauch und Schadow zur Antike verfolgen kann. Jene andern vergewaltigen das Tier, stellen es wohl gar „falsch" dar, um es zum Teil eines riesigen Ganzen zu machen; Gaul dient mehr mit edler Hingabe einer geschmackvollen Richtigkeit, er widmet sich dem Tier als Kleinmeister.

Emil Waldmann hat neulich in einer Schrift über August Gaul, als auf etwas Symptomatisches, darauf hingewiesen, daß der Künstler nie ein Pferd modelliert hätte. Diese Feststellung ist nicht ganz richtig, weil sich an einem Hamburger Geschäftshaus ein Pferd von Gauls Hand befindet. Und die Schlußfolgerungen mögen insofern nicht stimmen, als Gaul in Rom, neben Tuaillon arbeitend, den Wunsch, das Pferd zu gestalten, lebhaft genug gehabt hat, durch äußere Umstände aber daran verhindert worden ist. Dennoch ist in Waldmanns Bemerkung etwas Treffendes. Worin es liegt, spürt man, wenn sein Gedanke weiter verfolgt wird. Suchen wir nämlich nach Bildhauern, die das Pferd verherrlicht haben, so fällt der Blick vor allem auf Tuaillon, auf die Maréesjünger der Skulptur, das heißt also auf Idealisten, die mit heftiger Anstrengung eine neue stilistische Ganzheit erstrebt haben. Es ist nicht Zufall, daß diese Darsteller des Pferdes zugleich das Höchste sehen in der Gestaltung des idealisierten nackten Menschen, und daß sie gern die menschliche Idealgestalt und das Pferd zusammenbringen. Unter den Tieren ist das Pferd das Idealgeschöpf, es erscheint in der Kunst fast immer veredelt, das heißt humanisiert, es vertritt gewissermaßen die Idee der Schönheit. Darum ist es unentbehrlich für den Monumentalisten. Das Pferd gehört, neben dem Adler, als einziges Tier fast in die „große" Kunst, es hat etwas Heroisches, es wirkt weniger animalisch als andere Tiere. Und dieses eben wird es sein, was Gaul, ob nun bewußt oder unbewußt zurückhält, sich passioniert mit dem Pferd zu beschäftigen. Gaul steht den großen Ansprüchen fern, die das Pferd stellt; er ist nicht ein Idealist, sondern ein Realist, ist nicht ein Monumentalist, sondern der geborene Kleinmeister. Er kann und will die Natur über ein bestimmtes Maß hinaus nicht heroisieren. Er könnte das Pferd nicht so mit Bonhomie behandeln wie andere Tiere. Barye konnte einen

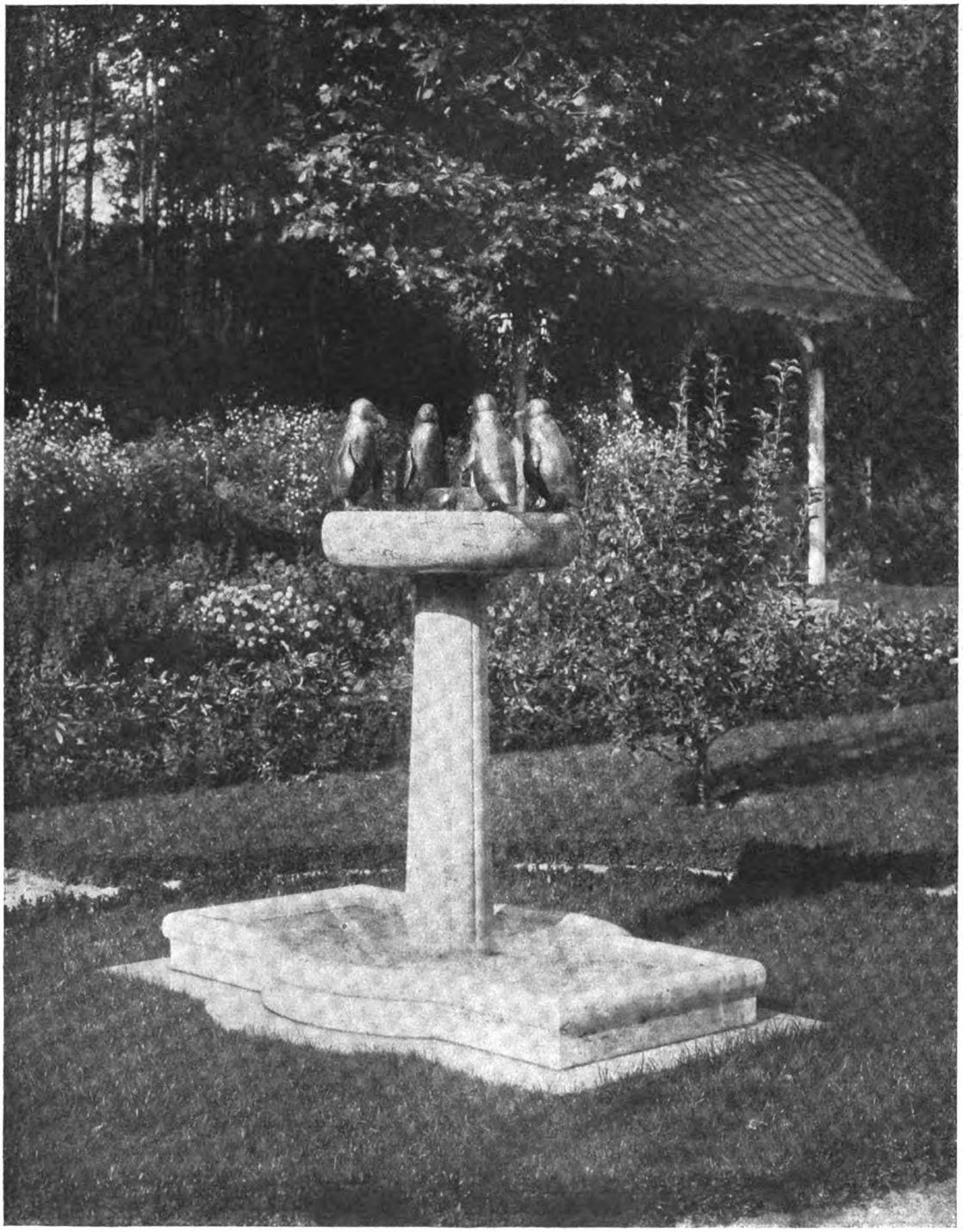
Digitized by Google

AUGUST GAUL, PINGUINENBRUNNEN. DETAIL
IM GARTEN DES LANDHAUSES OPPENHEIM, WANNSEE

Zentauren im Kampf mit Theseus versuchen, Gaul muß solchen Unternehmungen fern bleiben. Dazu ist er, der im Formalen so gründlich ist, im Formalen nicht kühn genug. Und er ist nicht kühn, weil er nicht die Phantasie der Komposition, sondern die der Detailgestaltung hat.

Wie das zu verstehen ist, erkennt man gut vor Gauls Brunnen. Man sieht es auch schon vor den Kleinplastiken, wenn es einem deutlich wird, daß jedes Tier eigentlich für sich in einer charakteristischen Bewegung erfaßt und als eine rund in sich geschlossene Einzeldarstellung ausgeführt ist, daß zwei oder mehrere Tiere zwar klug und fein zusammengebracht, nicht aber eigentlich formal zu einer unauflöslichen Einheit geworden sind. Augenscheinlicher noch ist die Abwesenheit einer natürlichen Kompositionsidee aber in den Brunnen. Denn dieses sind ja Gebilde einer kompositionellen Absicht. Gauls Brunnen sind sehr eigenartig, sie stellen eine neue Art dar und erwecken Bewunderung ebensowohl durch die Meisterschaft der Tierdarstellungen wie durch die saubere Präzision der architektonischen Durchführung. Es stimmt alles. Man spürt es, wie der Künstler unermüdlich probiert und geändert hat, wie er die architektonischen und naturalistischen Formen einander immer besser angenähert hat, und man genießt jedesmal ein volles Gelingen, weil das zarteste kritische Gefühl, die klarste Einsicht, der gebildeteste Geschmack an der Arbeit gewesen sind. Nicht umsonst sind Gauls Brunnen volkstümlich im besten Sinne und zugleich anerkannt von den anspruchsvollen Kennern. Das Volk liebt die Poesie des Tierischen, die Gaul köstlich auszudrücken weiß, und die Kenner lieben die Reinheit der Gesamtverhältnisse. Sind die Architekturformen auch eklektisch gewonnen – welche Architekturform wäre es heute nicht! – so ist dieser Eklekti-

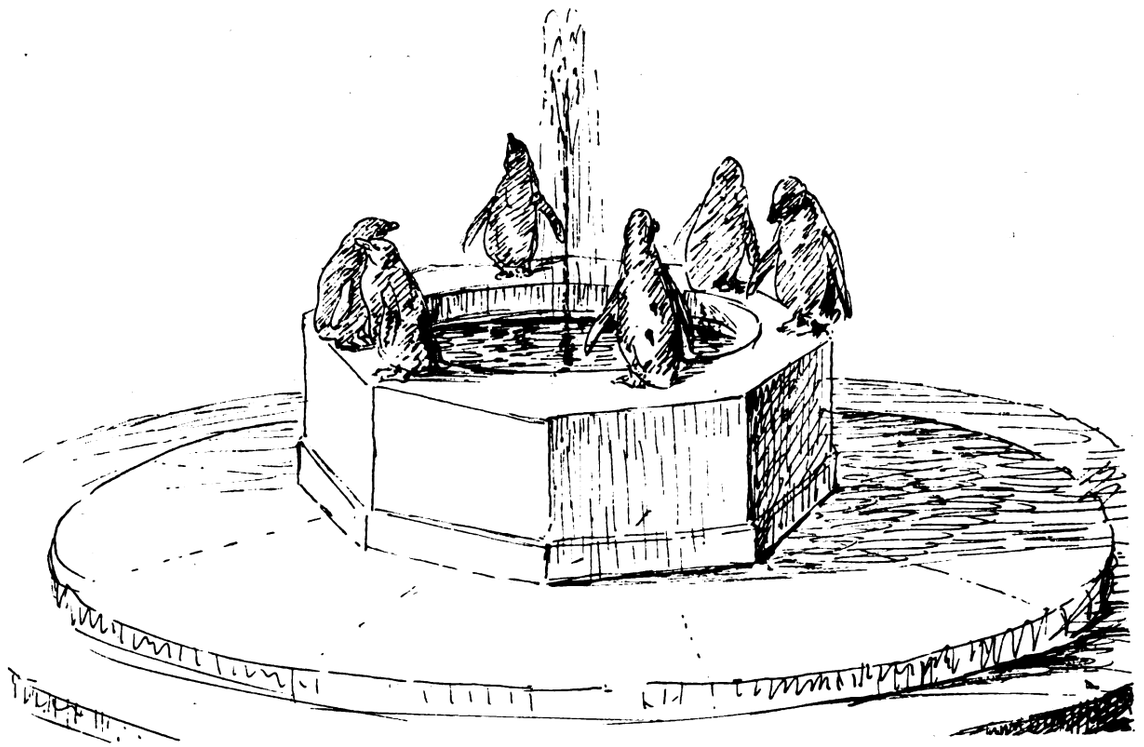
Digitized by Google



AUGUST GAUL, PINGUINENBRUNNEN

IM GARTEN DES LANDHAUSES OPPENHEIM, WANNSEE

Digitized by Google



AUGUST GAUL, FEDERZEICHNUNG EINES PINGUINENBRUNNENS
FÜR DEN HAMBURGER STADTPARK

zismus doch originell und zehnmal selbständig verarbeitet. Die Säulen, Schalen, Postamente und vor allem auch die Wasserkünste sind nicht klassizistisch, renaissanceartig oder barock; alte Formen sind durch eine moderne Kunstbildung hohen Grades hindurchgegangen und dabei neu geworden. Dieses alles nach Gebühr betont, bleibt aber festzustellen, daß in diesen Gebilden — den besten Tierbrunnen, die wir besitzen! — Tier und Architektur nicht ganz organisch zusammengehen. Nicht so organisch — um es einmal ganz drastisch und verwegen auszudrücken — wie noch die Löwen im Stil von Begas am Berliner Kaiser Wilhelm-Denkmal, die doch künstlerisch weit unter den späteren Arbeiten stehen, mit der Architektur und mit dem (schlechten) Ganzen zusammengehen. Ja, es gehen die Tiere der Brunnen, wo sie zu zweien oder dreien auftreten, nicht einmal ganz natürlich untereinander zusammen. In den Berliner Ateliers ist es fast zur Legende geworden, wie seinerzeit der Königsberger Brunnen mit den kämpfenden Stieren entstanden ist. Gaul hat sich fünf Jahre lang damit gequält, hat sich gemüht, wie nur ein Meister es tut, hat die kämpfenden Tiere auch formal immer besser zusammengebracht; in dem Maße aber, wie der kompositionelle Ausgleich künstlerisch gelang, wie die Gruppe mehr und mehr zu einer Einheit wurde, verschwand die ursprüngliche Leidenschaft des Kampfes, das urweltliche der angreifenden Kraft. Dieser Vorgang ist bezeichnend für Gauls Arbeitsweise, – denn er wiederholt sich ständig. Die Tiere sind immer aufs Beste gestellt, immer ist alles wahr und künstlerisch richtig, doch erscheint das Ganze nicht gewachsen, und was an Harmonie gewonnen wird, geht an Unmittelbarkeit verloren. Die Enten sind mit weiser Einsicht auf dem Brunnenrand verteilt; aber sie sind nicht ein Teil der Architektur. Der Hirsch steht tadellos auf der Säule, doch könnte dort zur Not auch etwas anderes stehen. Man fühlt vor dem Fischotterbrunnen, vor dem Pinguinenbrunnen die Rechnung. Gaul denkt in Teilen, er ist nicht ein geborener Synthetiker. Hierbei darf man natürlich nicht an jene kunstgewerblich, also rein formalistisch herstellbare Einheitlichkeit denken, die heute so oft angetroffen wird. Hierüber ist Gaul hoch erhaben. Es wird vielmehr an jene schöne Stileinheit gedacht, die noch in sonst bedeutungslosen

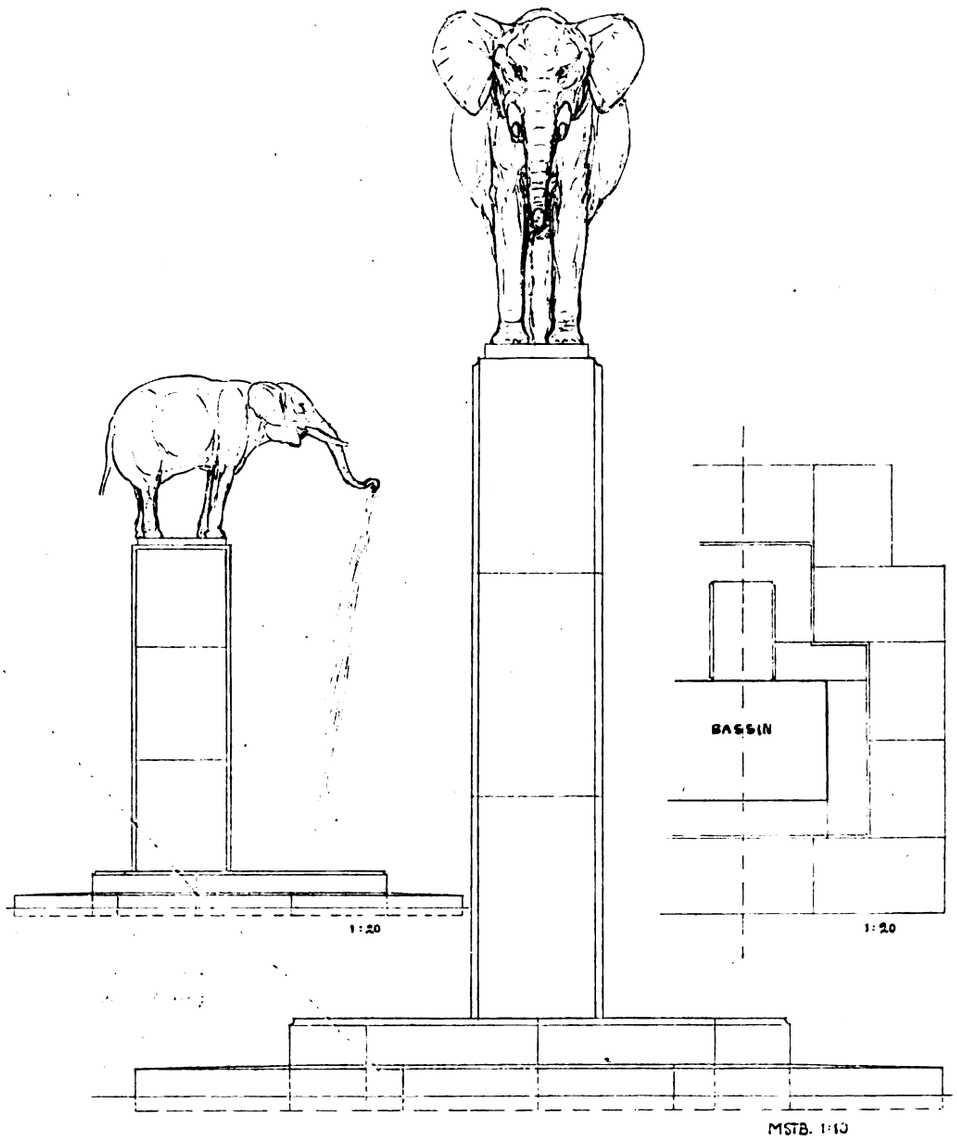
Digitized by Google

AUGUST GAUL, ENTENBRUNNEN IN CHARLOTTENBURG

Brunnen des Barocks ist. Daß Gaul, ohne diese Einheit natürlich zu besitzen, zu so vortrefflichen Ergebnissen gekommen ist, ehrt ihn hoch und beweist, was ein reinlicher Wille, was Disziplin und Selbstkritik vermögen, es zeigt aber auch, wo Gauls Fähigkeiten liegen und daß er seinem Wesen nach ein Kleinmeister ist.

Damit ist gesagt, daß die bedeutenden Eigenschaften Gauls am reinsten in Einzeldarstellungen zum Ausdruck kommen. Auch die Brunnen genießt man am besten, wenn man nah herantritt und die Einzelheiten betrachtet. Der Entenbrunnen in Charlottenburg hat von den Kindern den Namen „Streichelbrunnen" erhalten, weil die Kleinen es lieben, mit den Händen über das Gefieder der Enten hinzufahren. Und ein für den Wittenbergplatz geplanter „Glücksbrunnen" mit Schweinen wird sicher ebenso schnell volkstümlich werden. Der Instinkt der naiven Betrachter urteilt ganz richtig. Gauls Tiere wirken durch ihre feine Intimität, und durch die plastische Schönheit der Oberflächen. Der Künstler versteht es Empfindungen herzlicher Art zwischen den Kunstwerken und Betrachtern zu knüpfen. Nach dem vorhin einschränkend oder vielmehr abgrenzend Gesagtem könnte es vielleicht scheinen, als werde Gaul hier unterschätzt. Dieser Glaube soll nicht aufkommen. Die Einwendungen berühren kaum die Tatsache, daß Gaul der beste Tierbildner der letzten Jahrzehnte und überhaupt einer unsrer besten Bildhauer ist. Es ist in seiner Kunst, was heute gar so selten geworden ist: absolute künstlerische Beherrschung einer mit weiser Beschränkung gewählten Erscheinungswelt. Er kann vollkommen, was er will; er hat mehr gelernt als die meisten seiner Kollegen und versteht das Erworbene mit einer schönen und vernünftigen Gelassenheit auszugeben. In früheren Jahren hat er viel gezeichnet, und er kennt das Tier jetzt so genau von außen und innen, der Erscheinung, der Anatomie und dem Temperament nach, daß Fehler eigentlich nicht vorkommen. Lange hat er auch modellierend im

Digitized by Google



AUGUST GAUL, FEDERZEICHNUNG EINES ELEFANTENBRUNNENS
FÜR DIE ARBEITERKOLONIE LEVENTUSEN

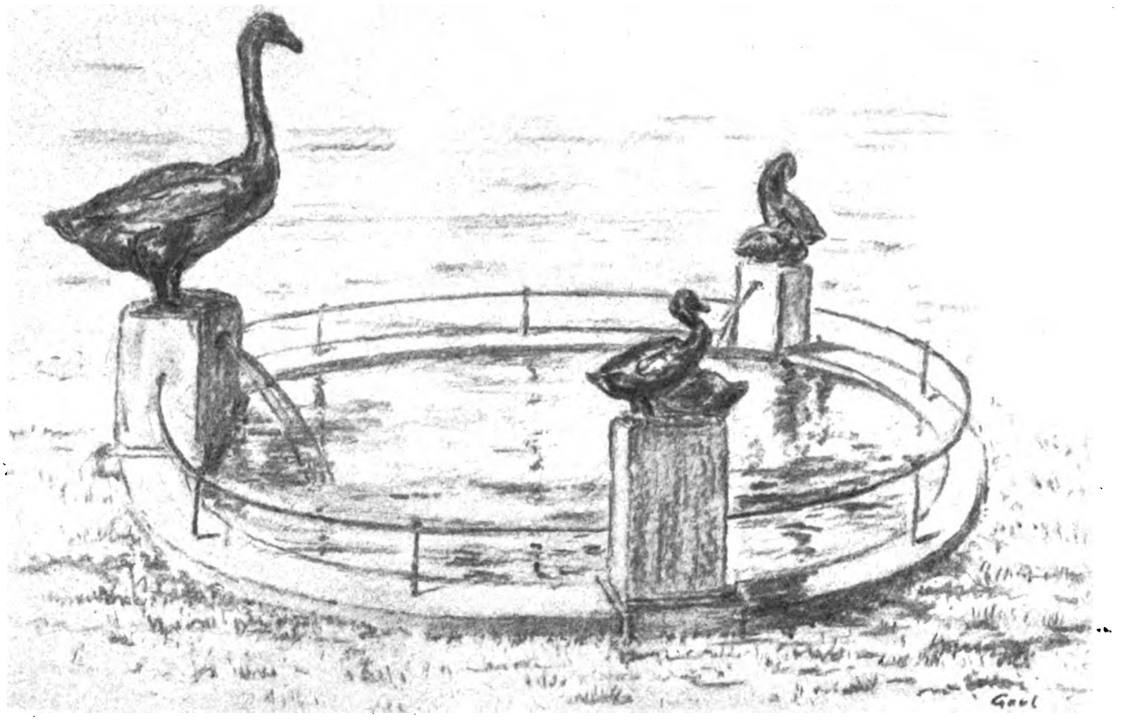
Zoologischen Garten gearbeitet und sich dabei die Tiere in ihren Formen und Bewegungen so fest eingeprägt, daß er sich die Natur in ihrer Lebendigkeit vorstellen kann, wann er will und daß er das Tiermodell jetzt kaum noch braucht. Zudem ist er ein ungemein sicherer Konstrukteur, weil er, mehr noch als im Zoologischen Garten, im naturwissenschaftlichen Museum zuhause ist. Dort studiert er die Skelette der Tiere. In seinem Atelier steht das Modell eines kaum mit Muskeln bedeckten Schafskeletts, das schon ganz die richtige Bewegung des lässigen, stolpernden Dahintrabens hat. Die Charakteristik der Bewegung liegt bei Gaul schon in der Skelettstudie, sie ist im Verhältnis der Teile und in der Art, wie sich die Glieder in den Gelenken bewegen. Die Bekleidung mit Fleisch und Fell ist dann bald gemacht. Gaul schafft das Tier wie von innen heraus; er geht aufs Typische. Man spürt überall mit einem besonderen Wohlbehagen den anatomischen Aufbau; meisterhaft sind die Muskeln in Gruppen zusammengefaßt, nie verwischt ein Gefieder, ein Fell die Struktur, nie sind die Gelenke unklar. Vielleicht modelliert Gaul sogar ein wenig zu sehr „wie sich

Digitized by Google

AUGUST GAUL, FISCHOTTERBRUNNEN

IM GARTEN DES LANDHAUSES MAX LIEBERMANN, WANNSEE

Digitized by Google



AUGUST GAUL, KOHLEZEICHNUNG EINES BRUNNENS FÜR BRESLAU
BESITZER: HERR LEVIN

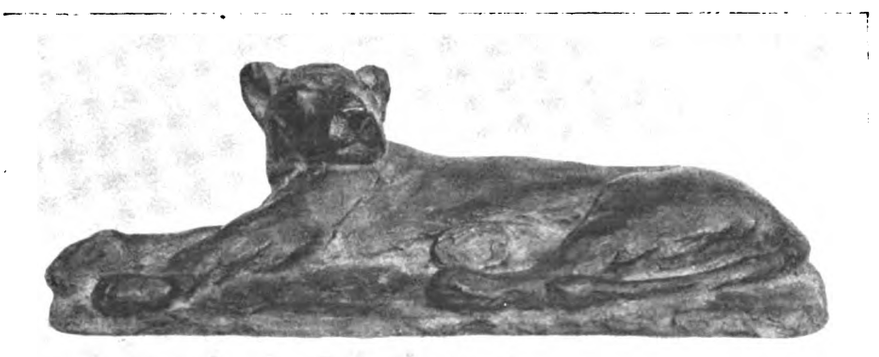
die plastische Natur das Bild dachte". In der ersten Zeit des Schaffens tritt diese Betonung des Typischen nicht so sehr hervor, weil Gaul damals seine Tiere unablässig mit der Natur verglichen hat. Später hat er mehr vom aufgespeicherten Schatz seines Wissens gezehrt, hat viel aus dem Kopf gearbeitet und nur noch einige äußere Hilfsmittel benutzt. Das hat die typisierende Art der Modellierung mit ihren Gruppen von Muskelwulsten begünstigt, man spürt einen Kanon, wenn auch unter weicher Haut und zartem Gefieder. Gaul gewinnt seinen Tieren hierdurch viel Haltung und formale Strenge, aber er gerät dadurch auch leise ins Akademische. Da der Zufall ausgeschaltet ist, wird eine schöne plastische Ruhe erreicht, nur wird auch ein gut Teil Unmittelbarkeit aufgeopfert. Das Plötzliche der Bewegung und des Ausdrucks braucht keineswegs zum Naturalismus zu führen, es kann vielmehr zum gesteigerten Ausdruck führen. Im Momentanen spiegelt sich oft das Innerste, es tritt daraus grotesk das Monumentale hervor. Hierauf verzichtet Gaul. Er hat den andern Weg gewählt, der zum Typischen führt. Aber er geht diesen Weg ganz tendenzlos, ganz erfüllt von Naturgefühl. Nicht ohne Ursache war seine Kunst eigentlich nie umstritten. Sie wirbt Vertrauen durch die Liebe, die Gaul zu den Tieren hat und die er in seine Darstellungen zu legen weiß, durch eine leichte Verständlichkeit, die doch niemals trivial ist, und durch eine Treue und Sachlichkeit, der ein Zug von Wohlwollen eigen ist. Gaul hat sich wohl darum ohne Kampf durchsetzen können, weil er das Tier mit einem gewissen Humor behandelt. Der Betrachter fühlt sich vor den Tieren dieses Künstlers als der Überlegene; das setzt sich unbewußt in Beifall um. Nie haben Gauls Löwen, Adler oder Stiere das groß Dämonische, er zeigt sie nie in ihrer Wildheit und nie in dramatischer Aktion. Die Bestien haben bei ihm nicht sowohl die Atmosphäre von Wüste und Freiheit um sich,

Digitized by Google

als vielmehr die Luft des Zoologischen Gartens. Sie erscheinen halb gezähmt. Die Löwen und Löwinnen nähern sich formal in einigen Punkten dem Ägyptischen; doch geht von ihnen nicht jenes fast tragische Grauen aus, das die ägyptischen Tierdarstellungen zu verbreiten wissen. Gauls Tiere sind sehr charakteristisch erfaßt, doch wirken sie nicht symbolisch; sie sind mehr intim als monumental.

Darum wird es keinem Verständigen auch einfallen, von Gaul als von einem Genie zu sprechen. Man spricht von ihm im Ton dankbarer Liebe und hoher Achtung, als von einem vollkommenen Handwerker, dem unversehens aus seinem Handwerk das künstlerisch Meisterhafte hervorgeht. Darauf verweist ja nicht nur die Arbeitsweise, die ganz die eines Handwerkers — im Sinne der alten deutschen Meister — ist, nicht nur die Sicherheit der Materialbehandlung, die Art des Modellierens, die Gewohnheit, das Meiste selbst auszuführen, aus Material und Technik die Wirkungen des Harten und Weichen, des Gefiederten und Pelzigen, des Borstigen und Schlüpfrigen, des Fleischigen und Sehnigen lebendig abzuleiten und allen falschen Künstlerdünkel zu verachten, sondern es verweist darauf auch seine Herkunft und Entwicklung. Wie fast alle Tierbildhauer hat der 1869 bei Hanau Geborene zuerst in einer Silberwarenwerkstatt gearbeitet, hat also gewissermaßen als Goldschmied begonnen. Diese erste Betätigung hat auf Gaul vielleicht einen ähnlichen Einfluß geübt, wie die Tätigkeit in einer Porzellanmanufaktur auf Rodins Kunst. Gaul ist ein Kleinmeister geblieben, trotz der folgenreichen Berührungen mit Begas, mit Tuaillon und Hildebrand und mit der antiken Kunst. Man mag ihn einen modernen Klassizisten nennen und in die Reihe der von Rom beeinflußten deutschen Künstler stellen. Das ist richtig, aber nicht entscheidend. Er gehört doch nicht eigentlich in die Reihe der mehr oder weniger auf dem Kothurn daherschreitenden Deutsch-Römer, sondern in die Reihe der alten deutschen Kleinmeister. Er wirkt wie ein später Gehilfe Peter Vischers, ist ungemein deutsch, ist von Grund auf gemütlich, er ist von Natur unpathetisch und geht an alles mit einer ihm eigentümlichen trockenen Liebe heran. Nie wird er seine Sache schlecht machen, immer wird ein Werk von ihm meisterhafte Züge haben, immer aber wird ihm das Kleine auch besser gelingen als das Große, das Ruhige besser als das Bewegte.

So steht der Fünfzigjährige in der gegenwärtigen deutschen Plastik mit ruhiger Bestimmtheit da. Ihn können nicht Traditionen und nicht neue Lehren beunruhigen. Er hat seine Arbeit auf sicherem Boden gegründet. Was ihm Sicherheit und Ruhe verleiht, das ist ein unbedingtes Können, ein nie wankendes Gefühl für Natur, und genaue Kenntnis des Kunstgesetzes. Da sich diese Sicherheit und Ruhe auf seine Werke aber automatisch überträgt, so verwandelt sie sich im Betrachter in jenes beruhigende Glück des Genusses, das die neuere Kunst nur selten gewährt.



AUGUST GAUL, RUHENDE LÖWIN

Digitized by Google

EL GRECO, ENGELSKONZERT. AUSSCHNITT DER „VERKÜNDIGUNG"
MARQUÉS DE URQUIJO, MADRID

EINIGE UNVERÖFFENTLICHTE GEMÄLDE VON EL GRECO

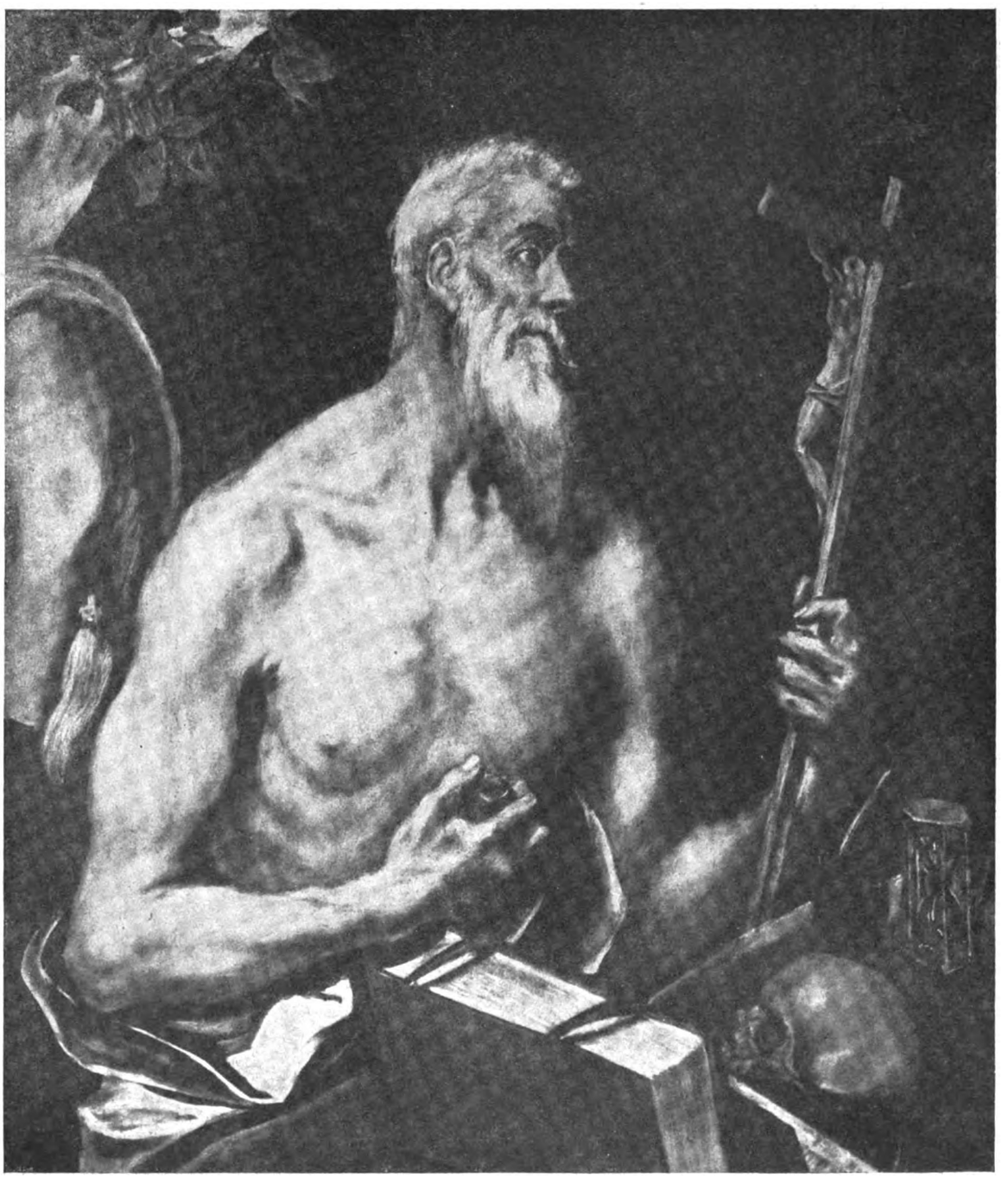
VON

AUGUST L. MAYER

Es wird die zahlreichen deutschen Freunde der Kunst des großen Toledaner Malers interessieren, daß der treffliche Madrider Photograph Mariano Morene von den beiden Hauptwerken Grecos im Escorial, dem heiligen Mauritus und dem sog. Traum Philipps II., eine Reihe sehr gelungener Detailaufnahmen angefertigt hat. Diese Ausschnitte unterstützen Künstler und Kunstfreund nicht nur beim Studium der unvergleichlichen Technik des Meisters, sondern lassen uns einen Schritt weiter in das Geheimnis seiner Kunst eindringen, enthüllen uns aufs neue den eigenartigen Reiz seiner Gestalten, seiner Typen, seiner Kompositionskunst, seiner Behandlung von Figur und Raum. Indem ich hier einige mir besonders aufschlußreich scheinende Ausschnitte veröffentlichte, benutzte ich die Gelegenheit, auch einige bisher unveröffentlichte, zum Teil bisher völlig unbekannte Werke des Meisters dem Leser dieser Zeitschrift vorzuführen.

Zunächst sei der beiden Halbfiguren Erwähnung getan, die sich früher in der Pfarrkirche zu Burguillos befanden und seit einiger Zeit Besitz des Marqués de Santamaria de Silvela in Madrid sind. Neben dem signierten heiligen Franziskus fesselt besonders der büßende heilige Hieronymus, nicht nur durch die außerordentliche Durchgeistigung, die beiden Bildern gemeinsam ist, sondern auch durch die außerordentliche Schönheit des Kolorits. Die beiden Bilder, die ich früher, Cossio folgend, in die Spätzeit des Künstlers gesetzt habe, sind wohl sicher nicht unerheblich früher im letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts entstanden. Cossio verweist bei dem heiligen Hieronymus auf ein Exemplar, das sich in New-York befindet. Dieses von ihm als Abbildung 72 reproduzierte Gemälde gehört freilich der Spätzeit an; es kann sich aber jeder durch einen Vergleich der beiden Abbildungen überzeugen, daß das hier wiedergegebene Exemplar sicher zehn Jahre vorher entstanden ist. Eine Variante des hier veröffentlichten Exemplares, bisher nicht in der Literatur aufgeführt, befindet sich im Besitz des Herrn Pellizäus (Sammlung Condesa de Arcentales). Aus der spätesten Zeit des Künstlers stammt die Verkündigung mit überlebensgroßen Figuren beim Marqués de Urquijo. Dieses unvergleichlich kühn und letzten Endes doch sehr einfach gemalte Bild zeigt, wie Greco jedes Format zu meistern wußte und wie er seine Technik auch auf das Format einzustellen verstand. Der oberste Teil des Bildes mit dem Engelskonzert ist abgeschnitten und befindet sich in der Sammlung des Vizconde de Roda in Madrid. Meier-Gräfe

Digitized by Google



EL GRECO, DER HEILIGE HIERONYMUS

MARQUÉS DE SANTAMARIA DE SILVELA

Digitized by Google

hat in seiner spanischen Reise bereits eine ungenügende kleine Abbildung dieses Stückes gebracht, das man früher irrtümlicherweise als den oberen Teil jenes unter dem Titel „Die Eröffnung des siebenten Siegels" bekannten Bildes im Besitz des Malers Zuloaga ansah.

Bisher gänzlich unbekannt war das hier wiedergegebene Exemplar des „Christus am Oelberg", das sich in Madrider Privatbesitz befindet. Es ist signiert, von mittlerer Größe und weicht nicht unerheblich von jenem Typ ab, der namentlich durch das Bild der Sammlung Nemes in Deutschland bekannt geworden ist. Überflüssig zu sagen, daß diese Fassung des Themas die letzte ist. Fast möchte man behaupten, Greco habe unbedingt zu einer solchen Fassung kommen müssen. Dieses verblüffend moderne Bild ist völlig frei von jener Dissonanz des ganz Unwirklichen und Naturalistisch-Plastischen. Die Michelangelesken Erinnerungen, die in der Gruppe der schlafenden Jünger der früheren Fassung noch so stark zu bemerken waren, sind nun völlig verschwunden, das Ganze ist völlig durchtränkt von Grecos ureigenster Mystik.

Leider nicht abbilden kann ich hier den hinreißend schönen „Entwurf" zur „Inmaculada Concepcioo" in S. Vicente Toledo, der in seiner Art jenem faszinierenden Altarbild völlig gleichwertig ist. Einige Abweichungen sind bemerkbar, es ist aber sehr schwer mit völliger Bestimmtheit zu sagen, ob das kleinere Exemplar (1.09 zu 0.57), deren glücklicher Besitzer D. Fortunesto de Selgas in Cudillero (Asturias) ist, wirklich als der Entwurf zu dem Altarbild anzusehen ist und nicht etwa als eine Wiederholung mit kleineren Varianten. Ähnlich liegt der Fall bei der Verkündigung, die vor kurzem in Madrid auftauchte und eine im Format reduzierte Fassung des großen Bildes in Villanueva y Geltru ist.

EL GRECO, DER HEILIGE MAURITIUS. AUSSCHNITT
ENGEL MIT PALME UND MÄRTYRERKRONE
EL ESCORIAL

Digitized by Google

EL GRECO, DER HEILIGE MAURITIUS. AUSSCHNITT
EL ESCORIAL

DER KUNSTLITERAT

VON

GRETE RING

Als die Kunstgeschichte begann, sich als selbstständige Wissenschaft aus der allgemeinen ästhetischen Betrachtung loszulösen, war ihre Tendenz eine betont historische. Bald jedoch sprengte das kunstgeschichtliche Material die Bindungen einer nur urkundlich-kritischen Behandlung: beim Sichten und Einordnen der Denkmale mußte der Forscher wieder dazu kommen, nach dem künstlerischen Wert des einzelnen Objektes zu fragen. Zu solcher Wertung war ein bestimmter Maßstab notwendig. Die Kunstgeschichte bedurfte von neuem einer normenprägenden ästhetischen Theorie. Der entwickelte historische Sinn hatte besondere Freude daran, die aus der einen Periode gewonnenen Erfahrungen auf die andere anzuwenden; in stetem Beziehen des Einzelobjektes auf das Gesamtphänomen der vergangenen Kunstübung entging die Kunstgeschichte glücklich der Gefahr, in mechanisch-antiquarischem Notizensammeln zu versanden. Die „exakte" Kunstwissenschaft seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte ihr Interesse nahezu ausschließend der Kunst der Vergangenheit zugewandt, die lebende Kunst wurde von ihren Trägern nicht beachtet oder nur mit dem Gefühl

Digitized by Google

aufgenommen. Allmählich begann man, die historischen und ästhetischen Voraussetzungen aus der Kunst der Vergangenheit auf die lebende Kunst zu übertragen, das neuartige Kunstwerk wird nun darauf abgehört, ob und wieweit es den aus der alten Kunst abstrahierten Begriffen entspricht, nach Analogieschlüssen werden bestimmte Abläufe innerhalb der neueren Kunstübung vorausgesagt. Das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunst der Gegenwart bleibt ein gesundes, solange die Kunstgeschichte den Pfaden der Schaffenden nachzieht, es wird bedenklich, sobald der Forscher, gewohnt, in der Vergangenheit Entwicklungsgänge nachzuzeichnen, dazu kommt, selbst einmal eine solche Entwicklung hervorrufen zu wollen. In Zeiten einer besonderen Blüte der normativen Ästhetik, wie die es ist, in der wir jetzt stehen, gerät die Theorie stets in Versuchung, die Kunst zu präjudizieren, dem Künstler vorzuschreiben, was er zu „dürfen" und zu „sollen" hat. Ich erinnere an den extremen Fall Fritz Burger, der, nachdem kein vorhandenes Beispiel seinen Forderungen genau genug entsprach, sich am Ende selbst befruchtete und in dem Bilde „Es werde Licht" die erforderliche Illustration seiner Theorie eigenhändig lieferte.

Das Dogma, das zurzeit vor allem die Vorhand über das Schaffen zu gewinnen sucht, ist, wie mir scheint, der Rieglsche Begriff vom „Kunstwollen" in mißverständlicher Auslegung. Der Begriff wurde — um es einmal zu rekapitulieren — von Alois Riegl eingeführt in Bekämpfung der materialistischen Kunstauffassung eines Semper und seiner Gesinnungsgenossen. Es bedeutete für die Kunstgeschichte in der Tat eine Erlösung, als das mechanistische Kunstprinzip sich durch ein teleologisches ersetzt fand, dem das Kunstwerk nicht ein Resultat von Gebrauchszweck, Technik und Rohstoff war, sondern das darin die Auswirkung eines bestimmt gerichteten Wollens erkannte, das sich gegen diese drei — nicht positiv schöpferischen, sondern negativ hemmenden — Faktoren durchsetzt. Kunstwollen aber ist nicht gleichbedeutend mit Künstlerwollen. Die Herkunft des Begriffs zeigt schon genugsam an, daß es sich hier nicht um ein bewußtes, vorgefaßtes Wollen des einzelnen Künstlers handelt, sondern um eine in ganzen Völkern und Generationen gleichsam im Unterbewußtsein wirksame Strömung. Das Kunstwollen muß aus den Werken herausgelesen, nicht in sie hinein projiziert werden. Wenn der Künstler sich bei jedem Pinselstrich fragt, was sein Wollen zu sein hat, leidet das Unmittelbare seines Schaffens: aus einer Summe solcher „gewollten" Schöpfungen wird sich am schwersten ein einheitliches Gesamtkunstwollen ergeben. Nur das unbewußte Schaffen ist im höchsten Sinne schöpferisch: „il n'y a que lorsqu'on ne sait plus ce qu'on fait, qu-on fait de bonnes choses" sagt Degas. Was der Künstler „will" und „zu wollen hat" ist letzten Endes, so paradox es klingen mag, die Wiedergabe der Natur, nur daß jede Zeit dabei ihren eigenen „Naturalismus" hat. Es wird erstaunen, den „starren" Kunstwollenstheoretiker Riegl sich zu dieser Auffassung bekennen zu hören: „Den Naturalismus für einzelne Stilweisen zu reklamieren, kann .... nur zu Mißverständnissen führen. Der Altägypter, der die Dinge in ihrer streng ‚objektiven' Erscheinung wiederzugeben suchte, glaubte dabei gewiß, so ‚naturalistisch' als irgend möglich vorzugehen. Der Hellene wiederum mochte sich erst recht naturalistisch vorkommen, wenn er seine eigenen Werke mit den altägyptischen verglich. Und durfte sich der Meister der Constantin-Porträts mit ihrem lebhaften Augenausdruck nicht als größerer Naturalist fühlen als etwa der Meister der Perikles-Porträts? Alle drei aber hätten dasjenige, was wir heutzutage ‚Naturalismus' im modernsten Sinne nennen, als die pure Unnatur empfunden. Jeder Kunststil strebt eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts anderem (sic!), aber jeder hat eben seine eigene Auffassung von der Natur, indem er eine ganz bestimmte Erscheinungsform derselben (taktisch oder optisch, Nahsicht, Normalsicht oder Fernsicht) im Auge hat" (Spätrömische Kunstindustrie p. 212 Anm. 1). Gerade die Künstler, die uns am wenigsten naturalistisch erscheinen, streben am eifrigsten nach dem Erfassen der Natur, ich denke an van Gogh, dessen Briefe ein einziges heißes Ringen um die Natur sind — „ich mache, was ich mache, mit voller Hingabe an die Natur, ohne an irgend etwas anderes zu denken," — an Rodin, der es ausspricht „L'art ce n'est que l'étude de la nature, nous n'inventous, nous ne créons rien," an Ingres, der einem Freunde, der sein Modell verschönt findet, entrüstet zuruft: „Penses-en ce que tu voudras; moi, j'ai la prétention de copier mon modèle, d'en être le très humble serviteur et je

Digitized by Google

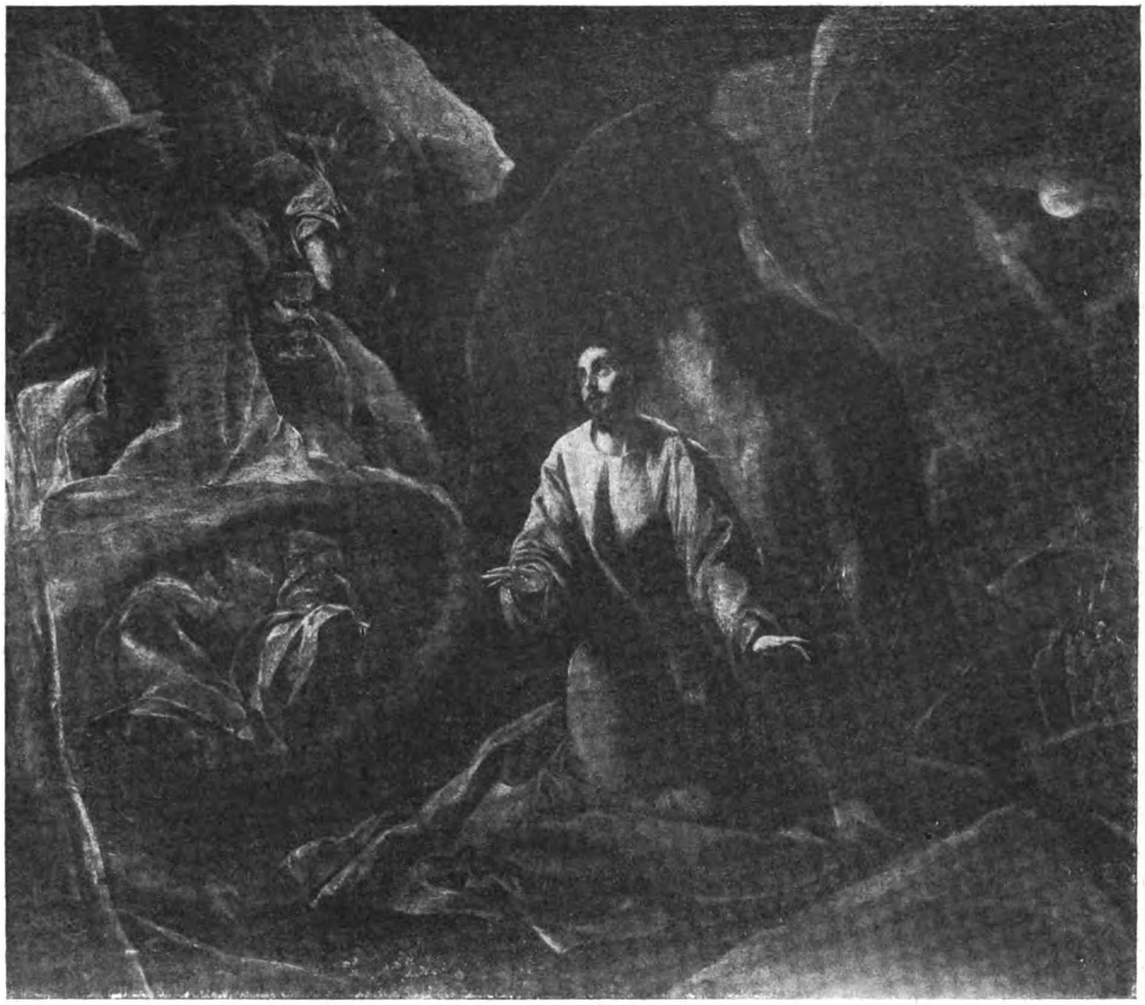
EL GRECO, DER HEILIGE FRANZISCUS
MARQUÉS DE SANTAMARIA DE SILVELA

Digitized by Google

n'idéalise pas." (Duval, Ingres p. 89.) Dagegen gibt ein Geständnis von zum mindesten ehrlicher Schamlosigkeit eine Picassoanekdote, die kürzlich die französische Presse durchlief. Ein Freund des Malers führt in Picassos Atelier eine Dame, die verzweifelt vor den kubistischen Bildern steht. Endlich fragt sie ängstlich: „Alors . . . mais alors . . . vous voyez les choses comme cela?" Worauf der sonst phlegmatische Meister mit ungewohnter Lebhaftigkeit erwidert: „Oh, mais ça cerait effroyable ça cerait effroyable, Madame!" Die beste Absage an kunstschreibende Anmassung fand — wie stets prophetisch die Entwicklung vorwegnehmend — Cézanne: „Der Künstler sollte den Geist der Literaten fürchten, der den Maler so oft von seiner richtigen Bahn, dem konkreten Naturstudium, abbringt, um sich viel zu lange in ungreifbare Spekulationen zu verlieren" (Bernard, Erinnerungen an Cézanne). Dabei hat von den zwei Formen, in denen der Kunstforscher dem Künstler gefährlich werden kann, Cézanne die des allzubereiten „Verstehens" immerhin weniger erfahren, als die des „Verkennens". In früheren Zeiten war es die Regel, daß neuen Strömungen Widerstände sich entgegensetzten: in der Opposition entwickelte die Jugend erst ihre höchste Energie, der Haß gegen das Bestehende wurde zur fruchtbar treibenden Kraft. Heutzutage findet die radikalste Neuartigkeit die lebhafteste Anerkennung. In vorsätzlicher Weitherzigkeit wird auch der versteckteste Rest von Verdienst liebevoll aufgesucht, man rühmt lieber zehn Untalente, als daß man sich das eine Talentfünkchen entgehen ließe. Dabei geschieht es, daß Künstler von Rang, denen die neue Form ehrlicher Zwang ist, wie Kirchner, Heckel, Kokoschka, mit hilflosen und dubiosen Elementen in der gleichen Tonart gepriesen werden. Die bürgerliche Kunstpresse ist den radikalen Kunsterscheinungen gegenüber in der gleichen Lähmung befangen, die den Bourgeois vor dem Umsturz, dem „Bolschewismus", überhaupt stillhalten läßt, wie das Kaninchen vor der Schlange: man fürchtet am meisten, sich für die Zukunft als Reaktionär zu kompromittieren. Daß die Kunst selbst dabei übel fährt, daß der Jugend, die nicht mehr zu kämpfen braucht, die beste Stoßkraft verloren geht, daß die Atmosphäre des ewigen Weihrauchs der Entwicklung keineswegs förderlich ist, wird allzuwenig bedacht.

Ich suche im Folgenden, der Umkehrung des Verhältnisses von Kunstgeschichte und Kunst in früheren Epochen nachzugehen. Im Mittelalter herrscht zwischen Erfindung und Ausführung die reinliche Scheidung, die der Spruch des Konzils zu Nicea bezeichnet: „Die Kunst gehört den Künstlern, die Anordnung gehört den Kirchenvätern", doch schon im fünfzehnten Jahrhundert findet sich der Spruch zu Ungunsten des Künstlers umgebogen: „Gelehrte und Denker erteilen dem Kunstwerk die Seele, der Künstler selbst aber nur den Leib" — eine Auffassung, die ihre schärfste Ausprägung in der im niederländischen sechzehnten Jahrhundert üblichen Trennung des „invenit" und „figuravit" gefunden hat. Immerhin beschränkt sich die Bevormundung des Gelehrten in früherer Zeit auf das Inhaltliche, auf die Vermittlung von Quellen, die dem Künstler selbst nicht zugänglich sind: Rafaels Disputa gehört dem Meister nicht weniger an, weil ihn Theologen mit Material versorgten. Ebenso verhält es sich mit der antiken Vermummung, die die italienischen Humanisten den Künstlern der Renaissance eingeben: Botticellis „Verläumdung des Apelles", Mantegnas „Parnaß" sind nicht als Literaturprodukte zu werten. Auch die Neigung der Renaissance, über formale Probleme zu theoretisieren, braucht nicht bedenklich zu machen: das Renaissancetraktat zwängt nicht dem Künstler eine Form auf; es dient der begrifflichen Klarlegung der in der Kunst obwaltenden Prinzipien und befriedigt damit ein tatsächlich vorhandenes Bedürfnis. Erst nach Michelangelo verwandelt sich das „Traktat" in eine Programmschrift, die Theorie wächst nicht mehr organisch aus den Formeln der Kunst heraus, sondern will ihnen voranschreiten, die Kunsdenkmale werden zum Vorwurf stilistischer Prunkstücke mißbraucht. Als Folge ergibt sich eine Zwiespältigkeit, endlich eine Schwächung des künstlerischen Vermögens. Im Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts liegen die Verhältnisse vergleichsweise gesunder und es ist dies vielleicht einer der Gründe, aus denen die Hegemonie der europäischen Kunst zu jener Zeit von Italien an Frankreich überging. Fréart de Chambray und André Félibien folgen in ihrer Theorie der überlegenen Persönlichkeit Poussins, vor allem sind es Félibiens „Unterhaltungen", die ihr Bestes unverhohlen den Gesprächen danken, die der Verfasser in Rom mit dem Maler gepflogen hat. In der Blütezeit des französischen achtzehnten

Digitized by Google



EL CRECO, CHRISTUS AM ÖLBERG
MADRID, PRIVATBESITZ

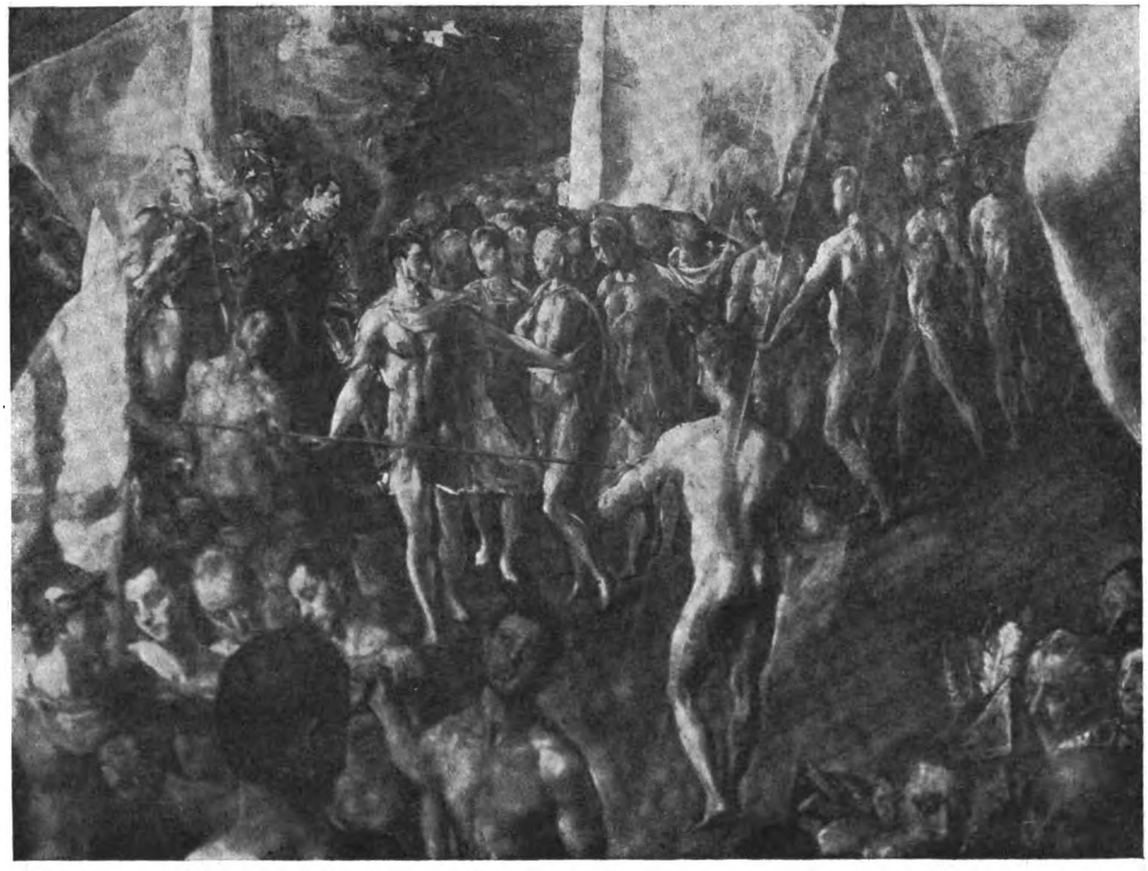
Jahrhunderts bleibt die Theorie die Dienerin und Gehilfin der Kunst. Zu Ende des Jahrhunderts macht sich gegen die unproblematisch reizvolle Kunstübung des Rokoko eine von Philosophie und Literatur ausgehende Reaktion bemerkbar, die in Frankreich, wo die alten Formen fest wurzeln, nicht verhängnisvoll wird, die in Deutschland einen radikalen Umschwung herbeiführt. Die neue Richtung hat ihre Wurzeln weniger in einem künstlerischen, als in einem moralisch ethischen Bedürfnis. Der „sinnliche" Geist des Rokoko konnte der hochgespannten, „geläuterten" Gesinnung einer neuen Humanität nicht genügen. An der Schwelle der neuen Zeit, des Klassizismus, steht in Anton Rafael Mengs zwar ein Maler, doch ein wie alle Eklektiker zum Kunsthistoriker prädestinierter, den man mit gleichem Recht der Literatur zurechnen kann, wie der bildenden Kunst. Mengs vertritt den Glauben, daß sich die Kunst von Grund aus neu aufbauen lasse durch den, der den Zauberstab der Methode in der Hand hält. Die Begriffe hat er bereit, es braucht nur noch die Kunst ins Leben gerufen zu werden, die zu ihnen paßt (vgl. Wätzold, Mengs als Kunsthistoriker, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXX. Heft 6). Neben Mengs tritt sein größerer, da ungebrochen theoretischer Freund Winkelmann, gleich Mengs das Heil der Kunst in einer Methode — der Nachahmung der Alten, — erblickend, gleich ihm von der Überzeugung beseelt, daß die Wiedergeburt der bildenden Künste

Digitized by Google

als wesentlicher Faktor bei der Gesamterneuerung des deutschen Volkes nicht ausbleiben könne. „Dürften wir hier den Propheten ex eventu machen, so könnten wir mit der Verkündigung schließen, daß die Kunst, welche die nächste Generation diesen Ratschlägen gemäß versucht, bemüht sein wird, dem Gedächtnis und der Hand einen Durchschnitt griechischer Formen einzuüben; daß der Ankündigung des „großen Weges zur Erweiterung der Kunst" und zur „Unnachahmlichkeit", den Reformationsthesen Winkelmanns . . . ., ein Klassizismus folgen wird, hohler, lebloser . . . . als je einer gewesen ist" (Justi Winkelmann I, S. 413). Die sichtbaren Ergebnisse des antiquarischen Zeitalters sind in der Tat dürftig genug: Carstens, Schick, Wächter verkörpern etwa Winkelmanns Gedanken. Thorwaldsen, dem ursprünglich kräftiger begabten, wurde die theoretische Bevormundung insonderheit zum Verhängnis. „Mit Vergnügen erzählt dieser treffliche Künstler, wie Zoëga — der Archäologe und Jünger Winkelmanns — ihm seine Figuren beurteilt und getadelt habe . . . . bis er sie dem reinen Geschmack der Antike näher gebracht und endlich durch den Jason ihn befriedigt habe" (Welcker, Leben Zoëgas); der Jason, der steingewordene Geist des Klassizismus, erscheint uns Nachgeborenen keineswegs als Höhepunkt des Thorwaldsenwerks. In aktiver Weise gehen die „Weimarischen Kunstfreunde" vor in den Preisaufgaben, die sie seit 1799 in den Propyläen und der Jenaischen Literaturzeitung den jungen Künstlern stellen, um „der Kunst und dem Geschmack aufzuhelfen, indem sie die Talente in Bewegung setzen". Als Preisträger erscheinen — mit der einen Ausnahme des Caspar David Friedrich, dem einmal eine halbe Prämie zufiel — unbedeutende Persönlichkeiten, deren Gedächtnis nur diese eine Berührung mit der Peripherie Goethes der Nachwelt erhalten hat: sie allein konnten sich dem inhaltlich wie formal streng und eng präzisierten Programm fügen. Es ist bezeichnend, daß schon Cornelius, der dreimal konkurrierte, ohne Preis ausging, weil sein Talent die Grenzen des Gebotenen nicht einzuhalten vermochte, man denkt an die Kunstkritik von heute, die auch den unselbständigsten Adepten die lauteste Anerkennung zollt, weil sie den Maximen am eindeutigsten entsprechen.

Eine nächste Generation bringt die erneute Reaktion gegen den Rest von Künstlichkeit, die Summe von Entlehnungen in der klassizistischen Kunstübung. „Sakral" und „national" heißen die neuen Schlagworte, wieder sind die Beweggründe der Erneuerung nicht sinnlich-künstlerischen, sondern geistig-ethischen Ursprungs (vgl. Schellings Rede „Über das Verhältnis der schönen Künste zur Natur"). Die sittliche Entrüstung gegen die Rokokokunst hat sich weiter verschärft und es scheint hier am Platze, die Parallele zur Kunstschreibung unsrer Tage aufzunehmen, nur daß man das Scheltwort „Rokoko" dabei durch „Impressionismus" zu ersetzen hat. Wenn Wackenroder klagt „Aber die Neuen scheinen garnicht zu wollen, daß man ernsthaft an dem, was sie vorstellen, teilnehmen solle"; „sie erwarten, daß man von der Kunst nicht gerührt oder veredelt, sondern aufs höchste geblendet und gekitzelt" werde, „sie bestreben sich, ihre Gemälde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen und täuschenden Farben zu machen, sie prüfen ihren Witz an der Ausstreuung des Lichtes und des Schattens"; „Weh' muß ich rufen über unser Zeitalter, daß es die Kunst so bloß als ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne übt, da sie doch wahrhaft etwas sehr Ernsthaftes und Erhabenes ist!", wenn Paul Westheim schreibt: „Hinter uns liegt ein Typus Künstler, der im Instinkt nach außen ins Weltlich-Wesenlose gerichtet gewesen. Seine Heimat war die Peripherie, wo die Dinge in glitzerndem Schein und spielendem Licht zerfließen"; „lüstern nach den Gaukelbildern der Sinne, lechzend nach lockendem Augenschmaus" . . . . „durchrast er die Welt des Selbstbetrugs" . . . ., bis endlich „eine neue ungestüme Gier nach der wahreren Wesenheit" in ihm ausbricht, und „die Seele wieder heimfinden mußte zum Quell des Lebendigen, zum Schöpferisch-Göttlichen" („Das Künstlerblatt" I p. 1), oder wenn Otto Fischer ausruft: „Die Welt zerfließt und schimmert im farbigen Schein . . . Im Zufall eines Augenblicks wird das Glück gesucht!" („Das naue Bild" p. 10) — so ist der Grundtenor etwa der gleiche, nur daß sich der Klosterbruder bei weitem am wenigsten romantisch äußert. Wenn Tieck verlangt (Sternbalds Wanderungen I p. 49) „der Künstler sollte . . . bei Bauern oder Kindern manchmal in die Lehre gehen, damit sein Herz sich wieder einmal der Einfalt auftäte, die doch nur einzig und allein die wahre Kunst ist" — wer denkt da nicht an die „expressionistischen" Bauernglasmalereien, die unlängst

Digitized by Google



EL GRECO, DAS MARTYRIUM DER THEBANISCHEN LEGION. AUSSCHNITT
EL ESCORIAL

von der Auer Dult ihren Weg in die Kunstgeschichte fanden, an die Bedeutung, die die neuen Theoretiker der Kinderzeichnung beimessen? Auch die retrospektive Stimmung der Kunst ist jetzt die gleiche wie damals, das Zurückgehen insonderheit auf die herben und beseelten Formen der Gotik, die selbstgewählte Askese, die sich der lockenden Naturform freiwillig verschließt. Die Ergebnisse des romantischen Kunstideals sind kaum reichere als die des klassizistischen: ihre Träger sind die Nazarener Overbeck, Veit, Olivier, denen sich Cornelius und Schnorr anfügen. Wieder ist die bildnerische Kraft der Bedeutsamkeit der Ideen nicht adäquat, die Weissagung eines messianischen Zeitalters bleibt noch einmal unerfüllt. Es ist dabei unterhaltend zu sehen, wie die „Weimarer Kunstfreunde" die literarische Vergewaltigung der Kunst, die sie selbst betrieben, in dem Augenblick verdammen, wo die Künstler durch die Theorie in eine ihnen nicht genehme Richtung hinübergezogen werden („Neudeutsch-religiös-patriotische Kunst").

Das Bild der Kunstströmungen des neunzehnten Jahrhunderts zeigt sich selbstverständlich tendenziös zugerichtet, wenn alle Initiative der Kunstschreibung allein beigemessen wird, Kunst und Theorie gehen vielfach parallel, wachsen aus gleichem Ursprung hervor. Deshalb bleibt doch die allgemeine Präponderanz der Literatur für die Epoche bestehen. Selbst ein gerechter Historiker wie Rumohr, der in seiner Untersuchung „Über den Einfluß der Literatur auf die neuern Kunstbestrebungen der Deutschen" ständig bemüht ist, anzuzeigen, wie die poetischen und bildkünstlerischen Bestrebungen nicht eines des andern Folge sind, sondern wie beide aus gemeinschaftlichem Quell entspringen, muß zugeben, daß durch die romantischen Theoretiker „hier eine süßliche Schwärmerei, dort eine unechte, un-

Digitized by Google

heimliche Mystik in Umlauf kamen, welche die Fortentwicklung des schon Begonnenen nur gehemmt und gestört haben." Wieder drängt sich die Parallele mit den Theoretikern von heute auf; sie wird noch evidenter, wenn Rumohr fortfährt: „Dazu kommen die Träume und Phantasieen poetischer Rhapsoden", die „den armen Künstler verwirren und versengen, der sich verleiten läßt, bei den Rhetoren Rat und Hilfe zu suchen". — Wenn es auch gefährlich scheint, nach Analogieschlüssen den Propheten zu spielen, da jede künstlerische Epoche am Ende ihre eignen Gesetze hat, sollte die gleichsam mystische Verwandtschaft unsrer Zeit mit den Tagen der Romantik für die Ergebnisse des gegenwärtigen Strebens bedenklich machen. Zuvor ist noch ein schmerzlicher Unterschied zu konstatieren. Was durch das Schaffen der Winkelmann und Mengs der bildenden Kunst verloren ging, kam der Geschichtswissenschaft, der Archäologie zu gute: das vertiefte ästhetische Verhältnis zur Antike bleibt als Verdienst des Klassizismus unwandelbar bestehen. Die Befehle, die Goethe der Kunst erteilt, wie vieles vom Werke der Schlegel und Tieck, gehören der deutschen Literatur an. Doch wie findet sich unsre Zeit kompensiert, wenn Behne für Tieck, Fritz Burger für Friedrich Schlegel, Herwarth Walden für Winkelmann eintritt, wenn

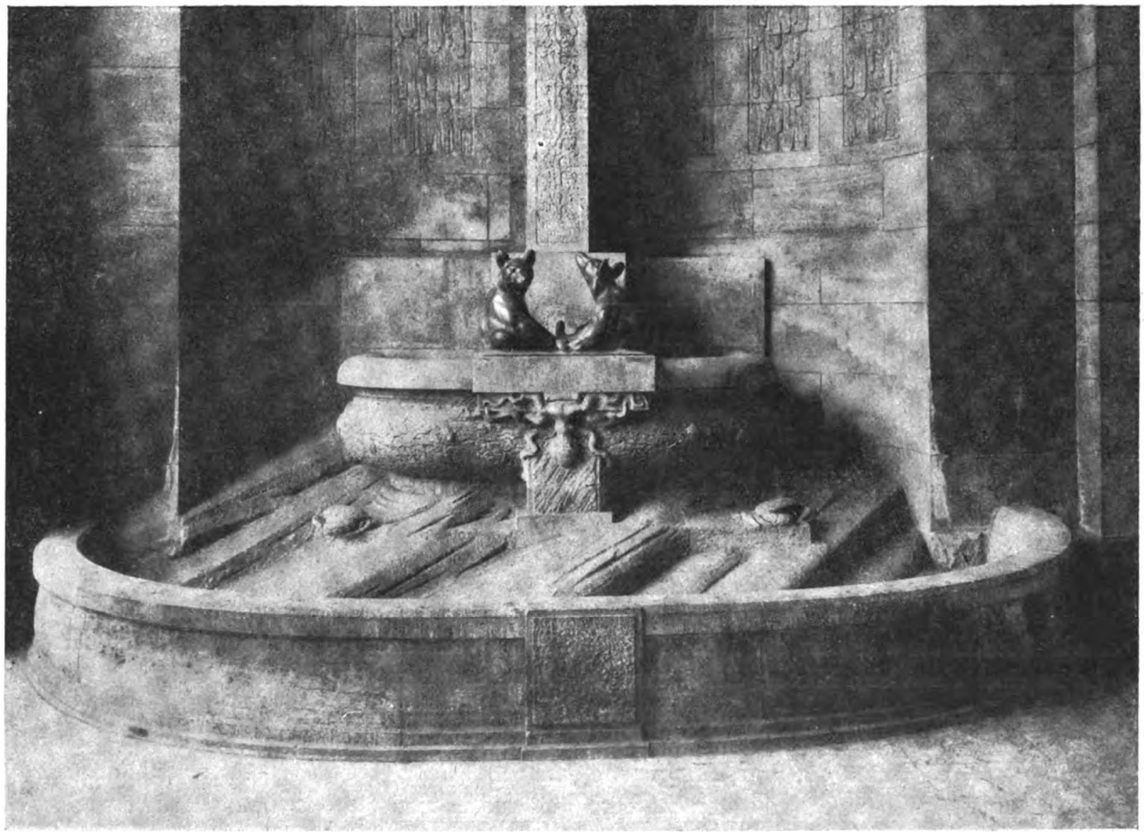
EL GRECO, DIE VERKÜNDIGUNG
MARQUÉS DE URQUIJO, MADRID

Digitized by Google

„Kunstblatt" und „Sturm" uns „Propyläen" und „Europa" ersetzen?

Zum Schluß sei eine Episode aus Immermanns „Epigonen" angeführt. Ein armer Junge, der von lugend auf die größte Lust zum Zeichnen gehabt und alles nachgeahmt, was ihm zu Gesicht gekommen, findet eine reiche Dame, die sich seiner annehmen will und ihn in ihrem Hause aufnimmt. Sie zeigt ihm gewisse Bilder, nach denen er sich richten müsse, „Herrgötter mit Eidechsenleibern", die er nur unter Pein nachzubilden vermag. Endlich bemerkt er, daß die Herrgötter — es sind natürlich byzantinische Bildtafeln gemeint — menschliche Körper darstellen sollen, und der Wunsch wird in ihm wach, auch einmal einen richtigen Körper zu bilden. Er verschafft sich heimlich ein jugendliches Frauenaktmodell und wird beim emsigen Naturstudium betroffen, als eben seine Wirtin ihren Mitschwärmern das „Walten des Genius" in ihrem „Byzantiner" weisen will. Den von der betrogenen Wohltäterin schmählich Verjagten nimmt ein durchreisender großer Künstler auf und findet in ihm ein „urkräftiges Talent, welches in Gefahr gewesen war, durch verrückte Modetorheit wenn nicht erstickt, doch aufgehalten zu werden".

Ich bescheide mich am Ende mit Immermanns optimistischer Schlußwendung, daß „die Natur, allem Zwange zum Trotz, den ihr Narren antun wollen, sich doch unaufhaltsam Bahn bricht".



AUGUST GAUL, BÄRENBRUNNEN IM WERTHEIMHAUS, BERLIN
TEILAUFNAHME

Digitized by Google

SCHMIDT-ROTTLUFF, FRAUEN IN LANDSCHAFT

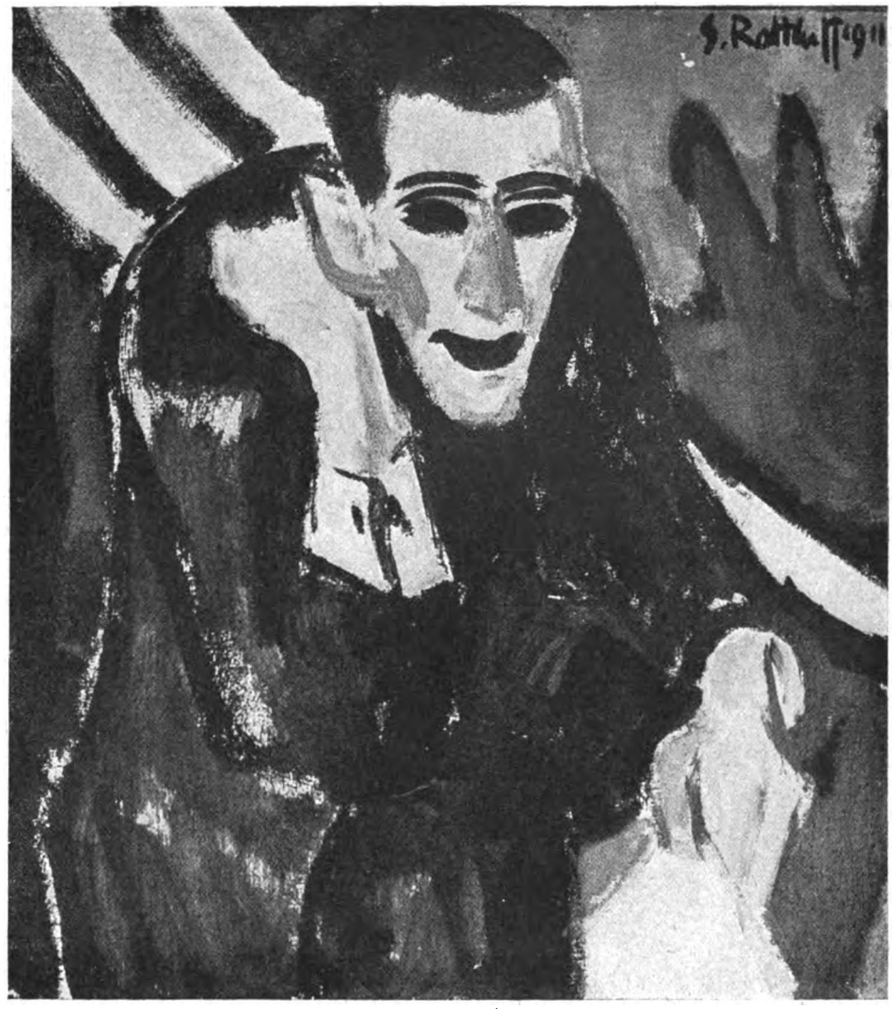
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

VON

KARL SCHEFFLER

Schmidt-Rottluff aber: das ist der Mönch. Er ist einer der vielen Eiferer, die jetzt durch die deutsche Kunst gehen. Aber keiner von den falschen, die asketisch tun, weil es die Mode so will, und auch weil es für den arm Begabten so bequem ist, die Armut zum Grundsatz zu erheben; er ist ein Mönch der Anlage und der Selbsterziehung nach. Unsichtbar trägt er eine Kutte, und kein Lächeln erhellt die Züge seiner Kunst. Er ist von der strengen Observanz. Ein geborener Fanatiker, dessen Wiege im Sächsischen gestanden hat und dessen Idealismus den unsinnlichen, unliebenswürdigen und räsonnierenden Zug der sächsischen Geistigkeit hat, dessen Schönheitsgefühl sich dialektisch äußert und der darum eine Gemeinde gläubiger Dialektiker um sich versammelt. Die Malerei dieses Künstlers ist nicht ohne Kraft, sie ist stellenweis sogar stark; was ihr fehlt, ist

Digitized by Google



SCHMIDT-ROTTLUFF, BILDNIS

derb ausgedrückt, das Sperma. Zwischen ihr und der Natur erheben sich Mauern mit nur engen, dicht vergitterten Fenstern. Es sieht aus als hätte sich der Künstler die Sinnlichkeit gewaltsam abgetötet, ohne aber dadurch fein zu werden, ohne von einem angeborenen bäuerischen Wesen lassen zu können. Er lebt ein Zellendasein; kalte Ekstasen wechseln ab mit dürrer Scholastik und er wendet sich von den sinnlichen Melodien des Lebens ab, um aufzugehen in den sakralen Sensationen des Orgelklanges. Dieser Mönch beschäftigt sich viel mit sich selbst. Zu viel, weil er sich selbst nur bedingt objektivieren kann. Er hat den Drang, sein Inneres so groß darzustellen, wie es etwa die alten christlichen Meister taten; aber er kommt zur Selbstdarstellung immer nur mit Hilfe einer Gedankenoperation. Wenn er auf einem Blatt seiner letzten Holzschnittfolge einem Christuskopf Selbsbildniszüge gibt, so ist das nur allegorisch, es hat mit der künstlerischen Darstellung des eigenen Selbst nichts zu tun. Die alten christlichen Meister brauchten nur zu empfinden, und sie hatten das Richtige auch schon gefunden; Schmidt-Rottluff steht ihnen artverschieden gegenüber als ein charaktervoller Sohn der Tendenz. Was er will und tut ist zweckfrei der groben, materiellen Bedeutung des Wortes nach, aber es ist zweckvoll in dem Sinne, wie der Mönch nicht betet aus kindlich überströmender Liebe, sondern aus Pflicht und Eifer.

Immerhin ist Schmidt-Rottluff mit der Realisierung seiner Intentionen in einigen Punkten

Digitized by Google

SCHMIDT-ROTTLUFF, KÄMMENDES MÄDCHEN

weiter gelangt als mancher seiner Genossen von der „Brücke". Und es ist bei ihm wirklich etwas zum Realisieren da. Die Persönlichkeit hat zweifellos eine gewisse Tiefe; nur ist sie nicht eben angenehm, nicht sympathisch. Zuweilen wirkt sie in ihren Arbeiten fast imposant, immer vermißt man aber auch wieder die zur Liebe zwingende Liebe. Die Verklärung des Wirklichen geht nicht intuitiv vom Gefühl aus, sondern lehrhaft von der Idee. Alles wächst im Klima der Idee. Was Schmidt-Rottluff will ist nichts Geringeres als — das Letzte. Er möchte einen Extrakt geben, er möchte mit jedem Bild eine alles umschließende Formel schaffen, er strebt als Künstler zum Ding an sich. Er beginnt kühn, plagt sich ehrlich und ernst, geht sehr folgerichtig vor und erreicht es auch, daß die Maler vor seinen Bildtafeln stehn, wie vor einem Kanon rhythmischer Form- und Farbenverteilung, daß die Architekten an eine Wandmalerei denken, die nicht mehr des isolierenden Rahmens bedarf, und daß philosophische Köpfe vor seinen Bildern vom Sein und Schein zu reden beginnen; über einen bestimmten Punkt aber gelangt er nie hinaus. Und dieser Punkt ist immer bald erreicht, weil er schon innerhalb der ersten Konzeption liegt. Allen Malern vom Schlage Schmidt-Rottluffs ist es eigentümlich, daß sie das Kunstgesetz nicht genügend mit Leben füllen können, daß ihrem sehr reinen Willen gewissermaßen der Körper fehlt; dieser Künstler aber bleibt abstrakter noch als andre, in demselben Maße wie sein Wollen reiner, oder besser: systematischer ist. Der Wunsch dieses Mönches ist es recht eigent-

Digitized by Google

SCHMIDT-ROTTLUFF, MÄDCHEN

lich, aus dem Nichts die Welt hervorzubringen. Um diesen Wunsch in Wirklichkeit zu verwandeln, wäre eine ungewöhnliche intuitive Gestaltungskraft nötig, eine reiche Phantasie müßte hinzukommen und großgeartete Konventionen und Überlieferungen müßten teilnehmen. Von der Natur ist Schmidt-Rottluff aber nicht zum besten bedacht, und in der Zeit steht er, ohne tragende Überlieferungen, fast allein da. Denn die Genossen sind Suchende und Irrende wie er. So kommt es, daß ihm alles ins Konstruktive gerät, daß der Schwärmer wie ein Ingenieur arbeitet.

Schmidt-Rottluff gehört zu den kalten Revolutionären, zu jenen Umstürzlern, die imgrunde verkappte Reaktionäre sind, in deren Klugheit latent eine gewisse Borniertheit enthalten ist, weil sie nichts von der erhabenen Läßlichkeit des Lebens wissen, und deren Ziel nicht die Freiheit ist, sondern eine neue Konvention. Die revolutionäre Anstrengung richtet sich darauf Formeln zu finden. Schmidt-Rottluff ist begabt solche Formeln zu finden, ihnen eine dekorative Monumentalität zu verleihen und sie mit Farben, Linien und Flecken zu schmücken. Oder vielmehr: seine Formeln bestehen aus Flecken, Linien und Farben. An Maler wie Rubens oder Delacroix, Manet oder Cézanne darf man aber garnicht denken; und auch an die frühchristlichen Meister darf man nicht denken. Eher schon an Asmus Carstens, an Runge, an die englischen Präraffaeliten — obwohl diese alle sich sehr sichtbar auf bekannte historische Kunstformen beziehen, wo Schmidt-Rottluff gewalt-

Digitized by Google

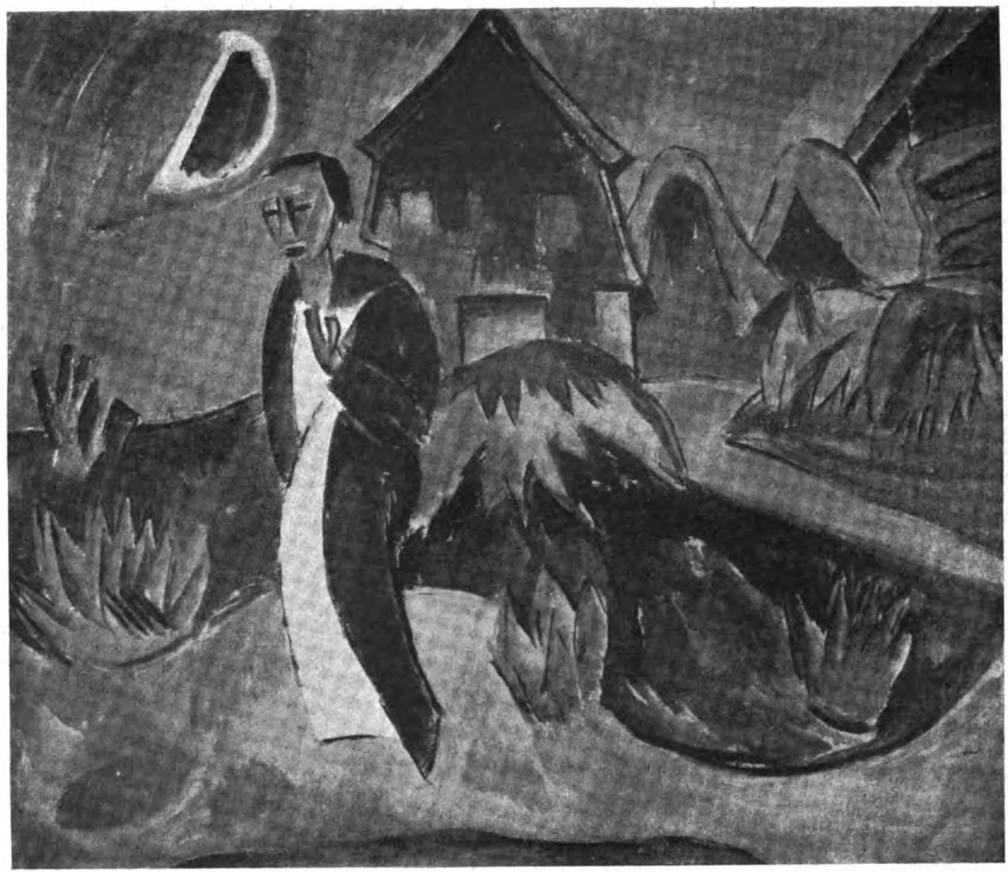
SCHMIDT-ROTTLUFF, LANDSCHAFT

sam Primitivität sucht und eher an eine malerisch gewordene Negerplastik denken läßt.

Bei all ihrer Stilisiererei weiß diese Malerei sich aber fernzuhalten vom Plakatmäßigen und überhaupt vom Kunstgewerblichen. Sie ist zu geistig, um beides sein zu können; sie geht zu sehr mit bohrender Inbrunst aufs Seelische, um im sensationell Klanghaften verharren zu können. Es ist immer, als wolle sich das unsichtbare Leben durch die Materie Bahn brechen. Ist Schmidt-Rottluffs Malerei auch eintönig, so ist sie doch nie kleinlich oder sentimental, ist sie auch kalt und selbst trocken, so glüht in ihr doch die Idee. Mit der heftigsten Anstrengung bemüht sich der Künstler ein Ganzes zu sehen und zu geben. Aus diesem echt künstlerischen Bemühen und aus der Unfähigkeit, ihm mit natürlicher Leichtigkeit gerecht zu werden, ergeben sich die Deformationen. Angesichts der vielen Bilder, die neulich bei Ferdinand Möller ausgestellt waren und angesichts der fast grausamen, brutalen Selbstdisziplin darin, möchte man dem Künstler zurufen: Hüte dich vor Wahnsinn! Um so mehr als aus vielen Bildtafeln ein aufregendes Rot gefahrdrohend hervorflackert. Blickte man sich um in dieser Versammlung toternster, pathetisch prächtiger Bilder, so kam einem der Gedanke, daß einem so gearteten Künstler vielleicht ein grotesker Humor zum Himmelsgeschenk werden könnte. Ein Humor etwa, wie er in den Bildern und Zeichnungen Chagalles angetroffen wird. Das sakrale, dabei aber ganz intellektuelle Pathos bedarf eines Gegengewichts. Vielleicht könnte Hohn dieser Kunst den fehlenden Körper schaffen. Jetzt starrt das Leben aus den Bildtafeln hervor, als sei es ein Gespenst und ein Kind des Nichts. Trotzdem die Farben oft aufs schönste klingen, trotzdem es dem Formenrhythmus nicht an Gewalt fehlt und der Ausdruck des Seelischen zu ergreifen weiß, bleibt ein fataler akademischer Grundton; das größte Erlebnis, das der Mensch haben kann, erstarrt im Formalistischen.

Fragt man, wie Schmidt-Rottluff zu mancher

Digitized by Google



SCHMIDT-ROTTLUFF, ABEND

schwer verständlichen Formulierung gekommen ist, so tut man gut vom Erinnerungsprozeß auszugehen. Aus dem Gedränge der Lebensbilder mag sich diesem Künstler einmal eine Bewegung besonders ablösen, dann wieder der Blick eines Auges, oder es mag sich eine Landschaftsimpression wie von selbst zu einem Motiv zusammenziehen, das mit einer einzigen Linie, mit einem einfachen Farbenkontrast zu umschreiben ist. Man liest in einem Roman wohl den Satz: „ihr Blick verfolgte ihn und ließ ihm nicht Ruhe". Dieses aus der literarischen Phrase in die lebendigste seelische Wirklichkeit übersetzt, könnte Schmidt-Rottluff zum Anlaß werden ein Bild zu malen. Ein Bild, das ganz Auge ist, in dem sich alles dienend um den Blick eines großen Auges herum gruppiert. Von dem Blick geht er aus und fügt hinzu, was die Sensation der Erinnerung verstärken und in Gegenwart übersetzen kann. Auch dieses kann, wie man leicht einsieht, nicht abgehen, ohne gewaltsame Deformationen. Es kann nicht abgehen, ohne daß alles mehr oder weniger im Embryonalen bleibt.

Erinnerungen aus der Welt verfolgen in dieser Art den Künstler in seine Mönchszelle, in sein Kunstlaboratorium. Er hält sie fest und er entledigt sich ihrer – es kommt auf eins heraus — indem er sie als „Ideen des Lebens" darstellt. Was in der Erinnerung herrschend bleibt, ist immer ein einziger Zug. Diesen einen Zug stellt Schmidt-Rottluff mit einer gewissen grobschlächtigen Abstraktionskraft und mit einem gewissen dekorativen Ingenium dar. Wer große Worte liebt, spricht von den Bildern dann von Visionen Wohin diese Art, bildlich gemeinte Worte ins Malerische zu übersetzen jedoch führen kann, zeigt ein Bild wie die „Sternenandacht". Der einen Gestalt sind die Augen buchstäblich „aus dem Kopf gesprungen" und treiben sich vor dem Gesicht im leeren Raum umher. Tendenzvoller Tiefsinn steht immer hart neben der Albernheit. Zuweilen gelingt es Schmidt-

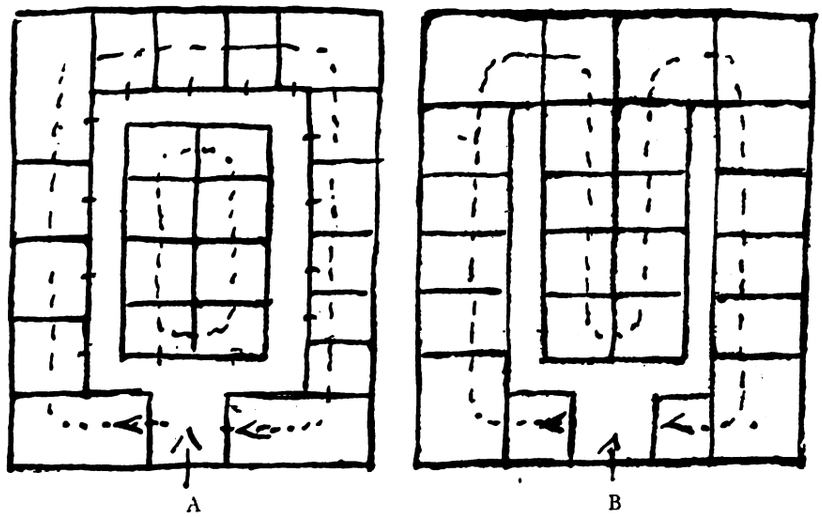
Digitized by Google

Rottluff gut den seelischen Zustand eines Menschen oder die inneren Beziehungen zweier Menschen mit den Mitteln der Malerei auszudrücken; aber es gelingt ihm nie so natürlich, frei und beziehungsvoll wie etwa Munch. Er erscheint dann bestenfalls wie ein Munch ohne Sinnlichkeit und darum auch ohne Charme, ohne poetischen Schwung und malerische Schwungkraft – wie ein Munch aus Sachsen, wo sich die Menschen nur selten von Herzen zu wundern verstehen.

In Goethes Gesprächen ist irgendwo von den Überschwenglichen die Rede, die durch Tendenz immer höher und höher steigen wollen und stat den Gegenstand darzustellen, ihn und ihre eigene Kraft überfliegen. Zu ihnen gehört Schmidt-Rottluff. Indem er sich aber übernimmt, weiß er die Achtung, in Teilen sogar die Bewunderung des Betrachters zu gewinnen. Er versteht noch zu imponieren, wenn er abstößt, er rührt gewaltsam an eine edle Schönheit, selbst wo er sie einem fast verhaßt macht. Ein gestaltendes Talent mit höchsten Zielen und mit ungewöhnlicher Folgerichtigkeit arbeitend; aber ein Gott hat es ihm versagt zu weinen und zu lachen.

SCHMIDT-ROTTLUFF, KRANKER JUNGE

Digitized by Google



ÜBER MUSEEN UND AUSSTELLUNGSANLAGEN*

VON

ADOLF VON HILDEBRAND

Bei jeder Bauanlage von vielen Räumen entsteht die Frage, ob und inwieweit diese durch einen neutralen Gang einzeln auch zugänglich gemacht werden sollen, oder ob es genügt, die Räume nur untereinander zu verbinden, so daß sie selbst zugleich den Durchgang bilden. Für diese Frage traten bei der Entwicklung der Ausstellungen im allgemeinen zwei Forderungen in erste Linie: den Massenbesuch durch die Anlage schon derart zu leiten, daß die Leute unmöglich gegeneinanderfluten und sich den Weg verstellen können, und ferner, daß die Sicherheit dabei besteht, daß jeder bei allem vorbeikommt. Da hat es sich denn als das Praktischste erwiesen, wenn nur ein einziger Weg durch Saal zu Saal führt, so daß man von A bis Z durch alle Räume und überall vorbeikommen muß. So ist jede Konfusion ausgeschlossen, zugleich aber auch die Reihenfolge der Besichtigung bestimmt. Ein selbständiger neutraler Gang wäre dabei nicht nur ein Raumverlust, sondern würde die Vorteile der Zwangsführung wieder fraglich machen. Dieses System hat sich dann nicht nur öfters auf vorübergehende Kunstausstellungen übertragen als bequemste Einrichtung und Raumausnützung, sondern auch auf Sammlungen und Bildergalerien.

Da ist aber zu bedenken, daß bei der Beschauung von Kunstwerken ganz andere Rücksichten in Frage kommen, als bei der Kenntnisnahme profaner Erzeugnisse. Alle Massenausstellungen sind ja an und für sich schon eine brutale Zumutung an unser Aufnahmsorgan — in erhöhtem Maße aber gegenüber Kunstwerken, wo der Augeneindruck nicht nur gemeiner Handlanger für andere Interessen ist, sondern wo es sich um ein Aufgehen in der Anschauung selbst handelt, und wo jedes Werk eine eigene Welt darstellt, in die der Beschauer sich einleben soll. Das verlangt dann ein ganz anderes Verharren, weshalb die einmalige Besichtigung überhaupt nur einen kleinen Teil bewältigen kann, und der Vorteil der zwangsweisen Aufeinanderfolge und Führung von A bis Z schon zum Teil verloren geht und Umständlichkeiten mit sich bringt.

Man hat bei Museen die allgemeinen Nachteile großer Sammlungen in zweierlei Weise zu mildern gesucht. Einmal dadurch, daß man jetzt weit weniger Kunstwerk in einen Raum zusammenhäuft, und der Beschauer so wenigstens in jedem Saal eine größere Ruhe genießt. Zweitens aber, indem man den vorgeschriebenen Weg zu einer historischen Aufeinanderfolge macht, und die Massenhaftigkeit durch solche Ordnung bekämpft, indem zu schroffe Gegensätze und Übergänge von einem Werk zum andern vermieden werden. So erleichternd gewiß diese Anordnung für die Orientierung ist, und dem Masseneindruck das Labyrinthartige nimmt, so hat sie doch auch ihre Kehrseite, weil das Gemeinschaftliche jeder Zeit dem Zeitlosen des Genius gegenüber in den Vordergrund gerückt wird, als wäre die historische Einbettung nötig, um das Kunstwerk verständlich zu machen. Das Lehrhafte des historischen Interesses mischt sich in das rein künstlerische Erleben.

Wenn wir Shakespeare lesen oder auf der Bühne erleben, so empfangen wir ihn allein als Kunstwerk, ohne

* Aus „Der innere Aufstieg", Oktoberheft 1919 der Süddeutschen Monatshefte, München.

Digitized by Google

alle historische Einbettung — wie viele kennen denn seine Vorgänger und Zeitgenossen — und ebenso spricht ein Quartett von Beethoven usw. direkt zu unserer Seele ohne alles historische Nebeneinander. Es wäre ja traurig, wenn die künstlerische Wirkung erst auf der historischen Kenntnis basierte. Bei der historischen Einreihung in den Museen kommt also ein Element in Wirkung, von dem die anderen Künste freibleiben. Was für sich ein einzelnes Ganze ist, tritt hier nur in corpore auf.

Kommt nun noch dazu, daß, um ein späteres Bild anzusehn, man gezwungen wird, beim frühesten Mittelalter anzufangen, und durch alle Zeiten durchzugehn, so heißt das erst eine historische Lektion durchmachen oder aber künstlich die Augen schließen müssen.

Da aber die Museen doch nicht in erster Linie historische Bildungsanstalten für die Masse sind, sondern vor allem als Stätte des Kunstgenusses und für die Kunstsinnigen und Künstler da sind, so muß auch die Möglichkeit gegeben sein, direkt zu dem Bilde zu gelangen, welches man gerade sehen will. Denke man doch an die vielen Fälle, wo jemand gerade das Bedürfnis fühlt, dies oder jenes Bild wieder zu sehen, aber weder Stimmung noch Zeit dazu hat, eine ganze Sammlung zu betrachten.

So sehen wir denn, daß die verschiedenen guten Bemühungen, durch bessere Aufstellung die Nachteile der Massensammlungen zu überwinden, dadurch wieder zunichte gemacht werden, daß ein neutraler Korridor fehlt, der neben den Sälen außen hinläuft, und von dem aus jeder Saal einzeln zugänglich ist. Der fortlaufende Weg von Saal zu Saal wird dadurch nicht beeinträchtigt, nur der Zwang aufgehoben, daß man immer bei A anzufangen hat.

Diese Einsicht hat früher sehr wohl bestanden, wir brauchen nur die Alte Pinakothek anzuführen mit ihrem Korridor, der jetzt leider ganz ausgeschaltet ist, aber bei verbreiterter Heizanlage leicht wieder zu seinem so wichtigen Beruf gelangen könnte. Wie angenehm ist der Gang in den Uffizien in Florenz. Bei allen neuen Museumsbauten fehlt dieser wichtige neutrale Korridor, und man hält dies womöglich für eine moderne Errungenschaft; deshalb schien es mir nötig, auf ihre Einseitigkeit aufmerksam zu machen. Solch neutraler Gang wäre ja kein verlorener Raum, im Gegenteil dort läßt sich allerlei anbringen, was nicht in Reih und Glied der Säle gehört, und einen beruhigenden Gegensatz zu den Gemälden bildet, wie z. B. Plastik und sonstige dekorative Kunstwerke.

Da von Neuerungen in den Museen die Rede ist, möchte ich noch auf das Tiefhängen der Bilder hinweisen, welches mehr und mehr sich verbreitet. Es hat ja manch praktischen Vorteil, besonders für sehr kleine oder kurzsichtige Menschen, und manches Bild kommt dadurch erst zur Geltung. Vielfach ist es aber auch eine künstlerische Beleidigung, z. B. bei lebensgroßen Porträtköpfen, die so tief gehängt sind, daß ihre fehlende Figur nicht darunter Platz hätte. Es wirkt oft geradezu peinlich, als wenn man eine Statue auf die Erde stellt, und wirkt als allgemein durchgeführtes Prinzip für die Bilder herabwürdigend, als hingen sie im Laden, ohne Rücksicht auf die dekorative Rolle ihres früheren Daseins. Als wollte man absichtlich mit ihrer Vergangenheit brechen und sie als Museumsobjekt nur noch für spezielle Interessen leben lassen, unbekümmert um das künstlerische Verhältnis der Bilder zum Raum und zu dem Standpunkt des Beschauers, mit dem der Künstler gerechnet hatte.

Ich muß da wieder auf die Nachtwache von Rembrandt in Amsterdam aufmerksam machen als dem monströsesten Beispiel eines mißverstandenen Tiefhängens. Es steht auf der Erde und soll wahrscheinlich dadurch noch lebendiger werden — als Panoramawirkung — da sich der Boden des Bildes in dem wirklichen Fußboden des Saales fortsetzt. Dem Bild wurde seinerzeit ein großes Stück unten und oben abgeschnitten, wahrscheinlich, um es an einer bestimmten Stelle unterzubringen. Diese fehlenden Stücke haben dem Bild den notwendigen Raum weggenommen, in dem die Figuren und der hervorgestreckte Arm seine Existenz hatte. Jetzt streckt der Arm sich allerdings in den wirklichen Raum hinaus und so hat man da wohl darin eine beabsichtigte Wirkung des Bildes gesehn, welche durch das Auf-den-Boden stellen noch stärker zur Geltung käme. Solch künstlerische Roheit traut man einem Rembrandt zu!!

Was die großen Kunstausstellungen betrifft, die in ihren Interessen zwischen den Museen und den großen Warenausstellungen stehen, so vereinigen sie meist nur die Nachteile der Anlagen beider. Ein neutraler Gang, von dem man nach Belieben in die Einzelräume gehen könnte, fehlt natürlich, andererseits fehlt auch die zwangsweise fortlaufende Führung von A bis Z, so daß nichts bleibt als lauter Säle, die nach allen Richtungen hin verbunden sind. Damit kommt das Chaos der Massenwirkung zur höchsten Blüte. Man denke nur an den Glaspalast hier, wo man sich meist verirrt. Die doppelte Möglichkeit des Zugangs wäre auch hier eine Notwendigkeit und ich lege hier einen Grundriß von solchem Typus bei.

Es sind zwei Systeme. Bei A bilden die Säle eine fortlaufende äußere Reihe und einen davon getrennten fortlaufenden inneren Komplex. Zwischen beiden zieht sich der neutrale Gang ebenfalls fortlaufend durch. Bei B reihen sich die Säle alle von A bis Z aneinander, der neutrale Gang streckt sich nur in sogenannte Sackgassen dazwischen. Beide Systeme lassen sich natürlich beliebig fortsetzen. A ist geeignet für selbständig getrennte Ausstellungen, B für große Gesamtausstellungen oder Museen. Zudem läßt sich mit größter Leichtigkeit das eine in das andere je nach Belieben umwandeln.

Digitized by Google

KONRAD WESTERMAYR, SELBSTBILDNIS

AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN) BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im Salon Paul Cassirer scheint man die Orientierung verloren zu haben; die beiden letzten Ausstellungen waren für die Tradition dieses Kunsthauses kompromittierend. Zuerst Erich Mendelssohn, jetzt Anton Kerschbaumer. Woher kommt mit einem Mal dieses Interesse für Architekturzeichnungen? Denn auch Kerschbaumer wirkt als Maler wie der Angestellte eines Architekturateliers, der sich mit Malerei beschäftigt. Er zieht als Landschafter unbedenklich alle Objekte in den kunstgewerblichen Schwung seines Handgelenks hinein; was er macht ist wild gewordene Prospektmalerei. Sehr geschickt, aber, als eine „persönliche" Abart der Münchener Atelierkunst, schwer erträglich.

Durch ein Mißverständnis müssen die Plastiken von Kurt Kroner an diesen Ort geraten sein. Gegen ihn ist Eberlein ein Gott.

Verdienstlich war eine umfangreiche Ausstellung, die das Graphische Kabinett (J. B. Neumann) von Bildern und Zeichnungen des mit vierunddreißig Jahren gefallenen Konrad Westermayr veranstaltete. Dieser Künstler war ein Freund, ja wohl gar etwas wie ein Lehrer Kerschbaumers; so im Vergleich konnte man aber erkennen um wie vieles ernster, kultivierter und reicher die Kunst Westermayrs ist. Auch seinen Bildern, Aquarellen und Zeichnungen merkt man die kunstgewerbliche Lehre bei einem Glasmaler, in der Münchener Kunstgewerbeschule und in der Berliner Klasse von E. R. Weiß an. Westermayr hat oft in peinlicher Weise das „Flotte", das in den Kunstgewerbeschulen so sehr geschätzt wird, die Kunstfertigkeit des Handgelenks und die Flächenaufteilung des Architekturzeichners. Auch liegt der Geschmack etwas zu sehr am Tage, er ist etwas dünn, gefällig und oberflächlich; und die breitflächige Malweise steht im Banne einer zwar ungewöhnlichen, doch wenig nachahmenswerten Pinselgeschicklichkeit. Daneben aber kommt

Digitized by Google

KONRAD WESTERMAYR, AQUARELL

AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN) BERLIN

überall auch eine lebendige und leichte Empfindung schön zur Geltung, eine instinktive Treffsicherheit im Malerischen und ein feiner illustrativer Witz. Die Geschicklichkeit hat Seele, sie artet nicht in leerer Bravour aus, sondern erscheint menschlich vertieft; das Dekorative strebt dem malerisch Ausdrucksvollen zu. Malerei und Zeichnung haben Überlieferung, gute Münchener Überlieferung aus der Zeit Albert von Kellers etwa; der Künstler ist aufmerksam durch die Schule der Zeit gegangen und sucht zugleich einen Zug zu bewahren, den man menzelisch nennen könnte. Menzelhaft ist die Präzision der Niederschrift — die bei Westermayr freilich oft mehr erstrebt als erreicht wird — und die leichte Ironie darin; menzelhaft ist auch äußerlich die Vorliebe für künstliche Beleuchtung und für den vielsagenden Moment.

KONRAD WESTERMAYR, AQUARELL

AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN) BERLIN

Digitized by Google

Wahrscheinlich wäre Westermayr ein guter Illustrator und Zeichner geworden. Er war auf dem Wege, mit Hülfe seiner zeichnerischen und malerischen Gewandtheit das Lebendige zu gewinnen. Seine Nachlaßausstellung läßt ein herzliches Bedauern zurück; sie wird in der Erinnerung bleiben. Es werden die Arbeiten Westermayrs in einer bescheidenen Weise historisch.

Eine umfangreiche Ausstellung neuer Arbeiten veranstaltete Wolf Röhricht bei Fritz Gurlitt. Die Arbeiten — Ölbilder im Oberlichtsaal, Aquarelle und Holzschnitte im Vorderraum — sind noch immer ungleich; doch ist es unverkennbar, daß der Künstler ernsthaft an sich arbeitet und daß er damit Erfolg hat. Wie es scheint überwindet er die Gefahren einer schnellen Produktion und eines gefälligen Naturells. Zwar ist das leicht Parfümierte der Farbe aus den Bildern noch nicht verschwunden, zwar ist die Komposition immer noch mehr Ergebnis einer glücklichen Stunde als eines konsequenten Bildaufbaues, doch werden im Weiterarbeiten die Instinkte offenbar sicherer, so daß intuitiv immer öfter das Richtige getan und das Falsche gelassen wird. Ein Bild wie das Sonnenblumenstillbeben ist ein durchaus gutes Werk, einschmeichelnd in der Pracht seiner gelb-grünen Farbigkeit und in der Geschmeidigkeit seiner Technik, und doch formal und farbig gut organisiert und streng aufgebaut. Unversehens wird die Natur hier zur Melodie. Dasselbe läßt sich von dem kleinen Waldinterieur, von dem Calla Stilleben und von der großen Landschaft sagen, obwohl in diesem letzten Bild eine dominierende Hauptmasse, ein Zentrum eigentlich vermißt wird. Schön Gelungenes ist unter den Aquarellen. Doch gibt es auch Blätter, wo die Geschicklichkeit dem Künstler einen Streich gespielt hat, wo die Wirkung des vollen Pinsels mit zu wohlfeilen Mitteln erreicht ist. Wie überhaupt zu sagen ist, daß in jedem Bild fast gute, ja vorzügliche Partien sind, daß daneben aber auch „Löcher" bleiben, die nicht mit empfundenen Formen und Farben gefüllt werden konnten und darum obenhin zugestrichen wurden. In einem Bild wie dem Sonnenblumenstilleben ist diese Schwäche überwunden. Es gibt diese Arbeit darum gute Hoffnung auf einen weiteren Aufstieg des Talents. Was umso lebhafter zu begrüßen ist, als Röhricht zu den ansprechendsten und glücklichsten Begabungen der Zeit gehört. Seine Ausstellung hinterließ einen Eindruck von Festlichkeit und Freude und eine Stimmung von Salon und Gesellschaft. Diese Mischung von Natur und Eleganz ist selten bei uns, selten vor allem verbunden mit echtem Talent. K. Sch.

KONRAD WESTERMAYR, AQUARELL

AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J B NEUMANN) BERLIN

Digitized by Google

CHRONIK

VERKAUF DES „ATELIERS" VON COURBET

Aus Paris kommt die Nachricht, daß der Louvre das große Gemälde von Gustav Courbet: „Das Atelier Courbets" für die Summe von 700000 Frs. angekauft hat. 500000 Frs. zahlte der Staat, der Rest ist durch private Sammlungen aufgebracht worden.

Das Bild, das zu den großen Hauptwerken von Courbet gehört und als Gegenstück zu dem „Begräbnis Ornans" angesehen werden kann, befand sich bekanntlich in der Sammlung Desfossés, eines vor mehreren Jahren verstorbenen pariser Bankiers. Es diente in diesem Hause als versenkbarer Theatervorhang in einem großen Saal, der für Konzerte und Privatvorstellungen benutzt wurde. Diesem Bilde ward das Glück zuteil, das man manchem Meisterwerke wünschen möchte: es wurde ein eigener Raum dafür gebaut und eingerichtet. Leider entsprach die Einrichtung nicht allen Anforderungen, die man stellen konnte. Die Wand des Saales wurde durch schwergoldene Pilaster gegliedert und zwischen diesen Pilastern hängen kostbare Gobelins in graublauem Ton, im Ton wundervoll ausgesucht zu dem Gesamtton des Courbetschen Gemäldes. Die Folge war natürlich, daß in dieser auf „Gleich" gestellten Umgebung das Bild von Courbet um seine Farbenwirkung gebracht wurde. — Hoffentlich wird es im Louvre würdig aufgestellt und hoffentlich erhält bei dieser Gelegenheit auch das „Begräbnis von Ornans" im Louvre einen Platz, wo man es auch wirklich sehen kann.

Es muß übrigens nicht leicht gewesen sein, Frau Desfossés zum Verkauf dieses Werkes zu bewegen. Sie behütete ihre Bilder sehr hartnäckig. Nächst diesem Bilde von Courbet war ihr berühmtestes Bild die „Toilette" von Corot und an dieses Bild knüpft sich eine hübsche Anekdote, die bei dieser Gelegenheit erwähnt sein mag:

Vor etwa zehn Jahren bot ein amerikanischer Händler Frau Desfossés für Corots „Toilette" eine Million Franken. Das war damals sehr viel, und Frau Desfossés überlegte, ob sie nicht zugreifen sollte. Schließlich fragte sie ihren alten Freund Durand Ruel um seinen Rat. Er meinte: „Ich rate Ihnen, lehnen Sie das Gebot ab, gnädige Frau. Ich will Ihnen auch sagen warum: wenn Sie das Bild verkaufen, so haben Sie eine Million. Eine Million mehr oder weniger, — was macht Ihnen das aus? Aber wenn Sie das Gebot ablehnen, dann sind Sie für alle Ewigkeit die berühmte Frau Desfossés, die eine Million Francs für ein Bild abgelehnt hat!"

E. W.

ZUR FARBE

In einer netten, vernünftigen Zeitschrift „Das hohe Ufer" (Verlag Ludwig Ey, Hannover) schreibt der Berliner Architekt Bruno Taut über „Farbiges Bauen" und erläßt im Anschluß daran einen „Aufruf zum Farbigen Bauen". Er schreibt: „Wir wollen keine farblosen Häuser mehr bauen und erbaut sehen" .... „Nicht allein die grüne Sommerlandschaft, sondern gerade die Schneelandschaft verlangt dringend nach der Farbe" .... „Natürlich ist die fortgesetzte Pflege der Farbe durch Neuanstrich und Ausbesserung die notwendige Folge, wie es noch heute in Holland und vielen andern Gegenden Tradition ist und einmal überall war." Und viele unterschrieben es mit ihrem Namen, und die sind zum Teil nicht ohne, und auch Bruno Taut ist schließlich in seiner Art einer. Seine erfinderische Begabung in Sachen der Materialphantasie ist bemerkenswert, und was er da unter die Hand bekommt, gerät ihm neu. So ist auch das, was er sich über die Farbe im Innenraum erfand, unbedingt gelungen und in der Erscheinung sicherlich erfreulich, und was der überhaupt an Verantwortlichkeitsgefühl, freudigem Verantwortlichkeitsgefühl für das Seelische des Menschen hat, und wie er um die Freude seines Menschen, das heißt dessen, dem er etwas baut, und des Menschen übe haupt besorgt ist, und alles dahin zu wenden sucht — ist was wert. Er ist übrigens ein politischer Architekt, insofern, als er mit einer Neugruppierung der vorhandenen Elemente an einer Umwandlung der allgemeinen Auffassung — und damit der Anschauung — arbeitet.

So hat er's jetzt, und nicht er allein, mit der Farbe im allgemeinen. Und es ist schon gut, daß das Problem: das Empfinden für die Farbe, dieses Medium von bereichernder Bewegsamkeit, zu verstärken und gleichzeitig zu verfeinern, das heißt also sie liebgewinnen zu lassen, daß das nun auch an der architektonischen Erscheinung abgewandelt werden soll. Aber die Einstellung auf den farbigen Außenbau, so schön sie in der sozialen und künstlerischen, und teilweise treffend auch in der tatsächlich geographischen Prämisse ist: allgemein gültig und anwendbar kann sie letzten Endes nicht sein. Es hat etwas entschieden Verlockendes, die Häuser wie bunte Lampions auf den Boden zu stellen, wie Taut es in seiner „Kolonie Tuschkasten", wie man sagte, daß heißt in seiner Kolonie Falkenhagen versuchte. Aber man kann das nicht überall machen. In der Großstadt nur, wo die Physiognomie der Landschaft ausgeschaltet ist, oder in einer Landschaft, deren Physiognomie Buntheit des Hauses verlangt oder erträgt. Auf dem Weiß der Schneelandschaft „steht" natürlich alles — wie die Volkskunst ihre Farben, und danach auch die Routine sie auf Weiß setzt oder entsprechend auf Schwarz versammelt — aber in das Konzert der Lebensfarben nicht einer jeden Landschaft kann man unbedenklich Farbe setzen. Dann die Farbe schon lieber, wie bisher, links liegen lassen, als sich die Finger daran verbrennen und den Augen wehe tun.

So ohne weiters ein farbiges Hineinbauen in die Landschaft: ich stoße mich dran. Die Tracht der Häuser ist in ihrem Ursprung der farbigen und formalen Haltung der Landschaft angepaßt, ist physiognomisch, dem Gesicht der Landschaft gemäß entstanden, wie ja auch die Tracht der

Digitized by Google

WOLF RÖHRICHT, SONNENBLUMEN

AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

WOLF RÖHRICHT, PARK MIT TEICH

AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

WOLF RÖHRICHT, SCHLIERSEE

AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

Bewohner mehr oder weniger nach den physiognomischen Bedingungen der Landschaft ausgewählt wurde aus dem Material, das an einmal modern gewesenen Kleidern vom Hofe und weiter herunter in die Landschaft kam. — Die Trachten entstanden aus der Wahl, kaum aus der Initiative der Bewohner. — Die Physiognomie des ursprünglichen Hauses, „wie es noch heute in Holland und vielen andern Gegenden Tradition ist", wird und wurde natürlich zunächst einmal in seiner — wenn geschmackvollen — Form bedingt als geschmacklich geordneter Zweckbau, dem Klima, der Witterung und dem Bedürfnis angepaßt. Dann bestimmt auf dem bald schon ästhetischen Wege das ursprünglich einheimische oder nicht ferne Material, worauf man angewiesen ist, von vornherein die bauliche Physiognomie in verbindlicher Weise zu einer der Landschaft und dem Menschen passenden Farbe und angebrachten Form. Die dem Menschen und seiner Landschaft innewohnende Manifestationslust bedingt die Art des Umgangs mit der Luft und dem gewachsenen Hintergrund; so, ob man kräftig sprechen läßt oder still. Eine entsprechende Auswahl, auch an herangebrachten Formen und Farben wird eingeleitet und allmählich traditionell, und so kommt es, daß so ein ursprüngliches Haus oder danach gemachtes, nicht nur der Landschaft gut steht, sondern einfach „sitzt". Ja, es kommt vor, daß ein eingeborenes Haus die Landschaft „hat", sie hat, wie meinetwegen der Schrei der Möve das Land am Meer „hat" und in sich hat, und sie in Verbindung mit Wasser das Meer, und Sand mit einer Möve drüber ohne weiteres eine Düne ist.

Das kann am Niederrhein oder im Holländischen, um noch einmal auf Taut's Holland zurückzukommen, ein farbiges Haus sein und wird es sein und ist es auch. Da, wo man über Boden geht mit fetteren Farben, wo das Grün breit aufsitzt, alles bunter wird, und die frischen Farben der Landschaft und der kleinen Häuser hinter den Deichen sich doppelt so frisch und stark im ziehenden Strom spiegeln und Spaß dran bekommen, wo farbig aktives Gewölk groß und schwer tief ins Land herein wie eine Wand vom Meer her am Himmel steht, vor der die Dinge Farbe bekennen und am Horizont Silhouette annehmen müssen, da geht der Mensch an seinem Haus wie von selbst voller in die Form, und die Farbe wird dicker aufgetragen und lebhafter. Wie steigert sich's auf dem Weg über Westfalens rote Erde mit seiner häusischen Buntheit bis zum ganz Bunten der Schaumburger Mischung auf entsprechender Erde! Weiter rheinauf aber, gen Köln und noch weiter zu den Sieben Bergen, da gibts ein feines malerisches Aroma in der Rheinebene. Da legt sich das Licht zugleich mit dem Schimmer der Rheinluft an die Dinge und füllt ihre Tiefen aus und läßt sie nur schwer plastisch erscheinen. Sie hängen immer in einem Gewebe von Licht und feuchtem Duft und sind wie eine Fata Morgana. In dieses zarte Blondsein gehört keine Farbe, sondern der ernste Tuff oder getöntes Weiß; und was übrigens die Modellierung des Hauses angeht, so greift man da nun tüchtig hinein und heraus mit Blendarkaden und Zwerggalerien und läßt es dann von der Luft verschleiern. (In Stuttgart ist es ähnlich, Stadt im Kessel, feuchte Luft unten und warm. Da zerfließt natürlich der Turm des neuen Bahnhofs, weil er der Luft und ihren Bedingungen kein Relief zeigen, und an ihm gebührend mit ihnen umgehen kann.) Dann aber kommt Assmannshausen zum Beispiel, und, wenn man da ein buntes Haus vom Niederrhein hineinsetzte! Nicht einmal einen roten, wenn auch patinierten Dachziegel verträgt man da. Man baut auf schiefrigem Grund und an den Bergen mit ihm als Folie. Silbrig glitzerndem Grau. Dazu kommt die Natur, das ernste schmale Grün der Rebe. Dieser feine, zirpende Klang kann nur auf Weiß als Resonanzboden bestehen. — Am Weiß wird alles klar, auch die feinste Nuance; diese wird klar und klärt sich und verklärt sich an ihm. Breughel hat das entdeckt, und bei Cézanne finden wir das Weiß als Fugen in dem Aufbau seiner Bilder; Konturen sind bei ihm weiß, nicht schwarz. Alte Gobelins kennen es auch. — Und nun sind da oben am Rhein die Häuserwände weiß, und das Schwarz des Holzwerks springt sinnvoll hindurch, und zwischen dem Milchig-Weißen und dem Schwarzen geht auch das Licht an dem Schieferdach hin und her, und dazwischen sprenkelt sich ein bischen Grün von der Rebe, und zu dem Ganzen gesellt sich dann und wann noch ein Körnchen von dem verhaltenen Blau der rheinischen Winzerbluse.

Da könnte nichts bunt sein, und das farbige Bauen müßte da der Teufel holen, wenn nicht gerade der es hingesetzt hätte. — Man kann nicht überall farbig bauen, aber man soll es überall da, wo die Landschaft es verlangt.

Wo zum Beispiel roter Boden ist, und die rote Erdhaut (aber das caput mortuum Westfalens will anders behandelt sein, als der rote Sandstein im Neckartal) zwischen dem Grünen durchschimmert, und dieser Klang aufgenommen und aufgehoben, wo weißer Sand, wie am Meer, illuminiert sein will, wo die Landschaft, wie die märkische und von Leistikow so vorgesetzte, auch selbst in kleinen oder großen Farbstücken sich uns bietet. Und so weiter. Paul Mahlberg.

Digitized by Google

KONRAD WESTERMAYR, MORGENTOILETTE
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN) BERLIN

NEUE BÜCHER

NEUE LITERATUR ÜBER MICHELAGNIOLO

Romain Rolland, Das Leben Michelangelos. Herausgegeben von Wilhelm Herzog. Frankfurt a. M. Rüttgen & Loening, 1919.

A. E. Brinckmann, Michelangelo als Bildhauer. Heft 83—86 des „Handbuchs der Kunstwissenschaft", herausgegeben von Burger & Brinckmann. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft, o. J.

Alois Grünwald, Florentiner Studien. Prag 1914. Dresden, Kunstanstalt Stengel & Co., G. m. b. H. [1919.]

1.

In den „Cahiers de la Quinzaine" hat Romain Rolland 1906 und 1908 zwei Studien über Michelagniolo veröffentlicht, deren eine dem Werk, deren andere dem Menschen gewidmet ist. Von den Werken ist in dieser deutschen Ausgabe, über deren Verhältnis zu den Originaltexten der Herausgeber Wilhelm Herzog sich leider ausschweigt, nur ganz nebenbei die Rede; was Rolland von dem Leben des Meisters erzählt, ist nichts anderes, als was wir in unsrer eigenen, nach allen Seiten reich und tief ausgebauten Michelagniololiteratur längst besitzen. Bleibt also die Idee und die künstlerische Gestaltung. Mit einseitiger Hartnäckigkeit arbeitet Rolland im Bilde Michelagniolos die Züge des leidenden Kämpfers, des besiegten Siegers heraus und bringt damit eine Gesamtstimmung moderner Sentimentalität hervor, die mehr mit dem Michelagniolo Gobineaus, als mit dem

Digitized by Google

wirklichen Michelagniolo verwandt ist. In der Gestaltung spürt man wohl den bauenden Dichter, aber auch hier waren die Akzente längst von der deutschen Wissenschaft festgelegt, auf deren Ergebnissen die Arbeit Rollands in jeder Zeile fußt. So fragt man schließlich umsonst nach den Gründen, die eine deutsche Ausgabe dieser Schrift notwendig erscheinen ließen. Wir besitzen Umfassenderes und Originaleres, als was uns der Dichter des Jean-Christophe auf diesem Felde zu bieten hat.

2.

„Ehemals", schreibt Taine in seinem herrlichen Balzac-Essai, „trat man in ein schönes Buch ungehindert ein. Heute verstellen Abstraktionen und Metaphern den Eingang, der dadurch so gefällig und bequem wird wie durch ein Dickicht von Stechpalmen". Mit Umgehung der Frage, ob es sich gerade für ein „Handbuch der Kunstwissenschaft" empfahl, eine so stachlichte und im Begrifflichen verknotete Theorie über das Verhältnis von Baukunst, Skulptur und Malerei an die Spitze einer „Entwicklungsgeschichte der Barockskulptur" zu stellen, wende ich mich hier nur dem Michelagniolo gewidmeten Abschnitt zu, mit dem Brinckmann als ein „geschlossenes großes Kapitel für sich" sein Unternehmen beginnt. Dem umfassenderen Thema entsprechend, kommt für ihn nur der Bildhauer in Betracht. Brinckmann täuscht sich nicht darüber, daß das eminent persönliche Moment in der Kunst Michelagniolos weit stärker ist als ihre Bedeutung für die Entfaltung der Barockskulptur, „daß nicht er allein Sockel der Barockskulptur ist, sondern daß erst von vielen ein breiteres Fundament gebaut werden mußte." Im entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang ist nicht so sehr des Meisters ultima maniera als die Antike, „diese vermittelt und gesehen durch einen Raffaello und seine Schule" die treibende Kraft. Aber gerade die einzigartige Persönlichkeit, der Michelagniolo seine Sonderstellung verdankt, rechtfertigt auch eine gesonderte monographische Behandlung.

Viel ernsthafte methodische Arbeit hat Brinckmann dabei aufgewandt, aber die Ergebnisse erscheinen des öfteren mehr gesucht als gefunden. Die Kritik der Einzelheiten muß der Spezialforschung vorbehalten bleiben; an dieser Stelle darf ein kurzer Hinweis auf gewisse Resultate genügen. Wenn Brinckmann die Madonna an der Treppe in die wahrscheinlich doch ganz kurze Zeit des venezianischen Aufenthaltes (Spätherbst 1494) setzt, so verführte ihn hauptsächlich dazu die rein oberflächliche Ähnlichkeit des Stufenanstiegs mit einer venezianischen Treppenbrücke, während Carl Justi viel einleuchtender und genauer zusehend auf eine jener steilen Doppeltreppen hingewiesen hat, die das hohe Souterrain eines toskanischen Landhauses — in Settignano besaßen die Buonarroti ein solches — mit dem Hofe verbinden. Die Rettung des berliner Giovannino als ein Werk botticellesker Stimmung mit erzwungener Berücksichtigung des herrschenden Medici-Geschmacks für das Zierliche und Elegante muß nach allem, was so sehr mit Recht gegen Michelagniolos Autorschaft geltend gemacht wurde, als eine stilkritische Kurzsichtigkeit abgewiesen werden. Überzeugend hat Grünwald nachgewiesen, daß der „sterbende Adonis" von Vincenzo Rossi herrührt; die Verwechslung mit Vincenzo Danti ist Schlossers, nicht des alten Borghini Irrtum. Daß der londoner Cupido aus dem Werke Michelagniolos ausscheidet,

KONRAD WESTERMAYR, DER VATER DES KÜNSTLERS

AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN) BERLIN

Digitized by Google

erfüllt mich mit besonderer Befriedigung. Gewaltsam wieder erscheint der Zusammenhang, in den die Pietà von St. Peter für gewisse Motive des Ausdrucks wie der Form mit Botticelli gebracht wird. Dem David wird Brinckmann kaum ganz gerecht, wenn er den mit allen Energiespannungen bis zur Explosion geladenen Kopf mit dem „inneren Ungefülltsein" des Körpers kontrastiert.

Emsigste Arbeit ist den Hauptwerken der Reifezeit des Bildhauers, dem Juliusgrabe und der Medicikapelle, gewidmet. Es fragt sich allerdings, ob die Sacchettizeichnung vom Entwurf für das Papstgrab die einigermaßen sichere Grundlage für die Maßstabberechnungen abgeben darf, wonach sie die dritte Phase des Projektes, nach 1516, wiedergibt. Dafür ist sie denn doch nicht klar genug. Aus der unsicheren literarischen Überlieferung und den spärlichen künstlerischen Dokumenten will und will sich der chronologisch unantastbare Aufbau der Tatsachen nicht ergeben. Aber der neue Weg, den Brinckmann aufzeigt, die neue Vermutung, die er aufstellt, ist verdienstvoll und anregend. Unlösbar scheint auch das Rätsel der großen Siegerfigur. Aus dem Statuenzusammenhang des Juliusgrabes sondert Brinckmann sie vollständig aus. Für ihn ist sie eine „ganz persönliche Arbeit" und er deutet sie als eine Allegorie des platonischen Eros, dessen „Heiterkeit" durch das Temperament des Melancholikers gebunden erscheint, entstanden in der Zeit seines Umgangs mit Tommaso Cavalieri. Ich glaube nicht, daß diese Gewagtheit Freunde und Anhänger finden wird.

Mit der Bewältigung des Abschnittes über die Medicigräber wird den Lesern — oder rechnet das „Handbuch" nur auf die wenigen vom Fach? — eine schwerste Anstrengung zugemutet. Der Weg führt durch ein Chaos von Entwürfen und bei aller Anerkennung für den Fleiß und den Scharfsinn Brinckmanns bleiben doch die alten Fragen und Zweifel bestehen. Wie die Genesis des Juliusdenkmals scheint auch die der Medicigräber ein nicht mehr lösbares Rätsel. Gegenüber dem wahrhaft verbissenen Aufgebot von Geduld und Kombinationsgabe der Gelehrten sei einmal die meinetwegen unwissenschaftliche Frage gestattet, ob man auch hier nicht besser täte, sich zu bescheiden, nachdem doch in den wesentlichen Zügen die tumultuarische Geistesarbeit Michelagniolos, aus der diese Schöpfung sich gebar, festgestellt ist. Es bleibt eben doch Meinung gegen Meinung bestehen, und die Michelagnioloforschung droht sich in eine Michelagniolophilologie zu verkehren. Die tabellarische Aufreihung der wichtigsten Entwicklungsdaten wird jeder als ein Verdienst Brinckmanns anerkennen. Die formale Analyse der Einzelfiguren, namentlich der liegenden Tageszeiten gibt ein gutes Beispiel, wie Brinckmann sich in diesem Spätstil einzufühlen verstanden hat. Den geistig stark beanspruchten Leser entläßt er mit einem Altersbildnis des Meisters, einem Bronzerohguß über der verlorenen Wachsform in Turin, den er Daniele da Volterra auf Grund der sorgfältig durchgeführten Bargellobüste zuschreibt.

3.

Dem biographischen Rhapsoden und dem gelehrten Systematiker schließt sich als dritter mit Alois Grünwald der Forscher und Kenner an. Grünwald vereinigt in einem schmalen Bande mit vielen, sehr guten Bildbeilagen fünf kurze Einzelstudien, von denen drei dem Altersstil Michelagniolos, zwei den zweifelhaften Arbeiten des Meisters gewidmet sind. Die eine dieser letzteren wendet sich mit Recht und erfolgreich gegen E. v. Liphart, den ehemaligen Direktor der Petersburger Eremitage, der aus der „schlagenden Übereinstimmung" zwischen den Köpfen des absolut authentischen Bacchus und des immer stärker bezweifelten Giovannino auch diese Figur des Kaiser-Friedrich-Museums für den Meister retten möchte. Nur Voreingenommenheit kann dieser „Übereinstimmung" gegenüber, die ein Blick auf die lehrreichen Abbildungen sogleich aufhebt, sich so versteifen. Es ist Grünwalds Verdienst, schon vor Jahren mit starken Gründen in dem Giovannino das Werk eines anderen, wesentlich späteren Zeitgeschmacks erkannt zu haben, wenn auch seine Zuschreibung an Domenico Pieratti nicht durchaus überzeugte. Nicht minder behält Grünwald gegen J. v. Schlosser recht, wenn er den sterbenden Adonis für Vincenzo de Rossi, der mit Vincenzo Danti verwechselt wurde, in Anspruch nimmt. Die drei ersten Studien über die Brutusbüste, die Pietà im Florentiner Dom und Rahel und Lea am Juliusgrabe beschäftigen sich mit dem Altersstile Michelagniolos. Untersuchungen über die Marmortechnik des alten Meisters, bei denen ihn die praktische Kennerschaft des Bildhauers August Vermehren wesentlich unterstützte, führen zu dem Ergebnis, daß „von einem Nachlassen der Kraft, von Verflauen und Erstarrung bei Michelangelo im Alter nicht die Rede sein kann". Wertvoll ist dabei, was über den Anteil Tiberio Calcagnis an der Brutusbüste (Gewand und angrenzende Teile des Halses) und an der Pietà (hier namentlich auch Kopf und Gewand der Magdalena) nachgewiesen wird. Überall deuten nach Grünwald-Vermehren die Spuren des flachen Zahneisens auf nicht eigenhändige Arbeit des Meisters. Dieser Hinweis ist, wie gesagt, wertvoll und man wird gut tun, die Technik Michelagniolos daraufhin im Zusammenhang zu untersuchen. Die technisch verschiedene Arbeit vom Spitzeisen, dessen sich Michelagniolo mit meisterlicher Sicherheit bediente und vom flachen Zahneisen stellt Grünwald auch in den Figuren von Rahel und Lea fest. Hier aber kann ich ihm nicht folgen, wenn er durch die ganz mutmaßliche Beteiligung eines Gehilfen wie etwa Raphaels da Montelupo das Müde und Leblose der beiden Figuren erklärt. Die Mattigkeit liegt schon in der Konzeption, und wer die geschichtlichen und seelischen Momente berücksichtigt, unter denen die „Tragödie des Grabmals" zum melancholischen Abschluß kam, wird hier über ein Erlahmen nicht staunen. Aber es wäre verkehrt, womit denn die These Grünwalds völlig zu recht besteht, von solchen Ausnahmen auf ein allgemeines Nachlassen der Kraft im Alter zu schließen. —

Und so stehen wir denn, je länger und tiefer wir vordringen, immer vor neuen Fragen und Rätseln. Aber es geht uns mit den Werken des Größten in ihrer unausschöpfbaren Tiefe, wie es Goethe vor der Bibel in demütiger Selbstbescheidung empfand. Sie scheinen uns nur deshalb gegeben, „damit wir uns daran, wie an einer zweiten Welt, versuchen, uns daran verirren, aufklären und ausbilden mögen".

Hans Mackowsky.

Digitized by Google

KONRAD WESTERMAYR, MÄNNERBILDNIS

AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT (J. B. NEUMANN) BERLIN

Michelagniolo von Hans Mackowsky, mit 112 Abbildungen. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1919.

Dieser Rezension dreier Bücher über Michelangelo (ich kann mich nicht mehr gewöhnen, ihn Michelagniolo zu nennen) mag gleich ein Versuch folgen, nun auch das Buch des Rezensenten, der eben gesprochen hat, zu würdigen, das Buch Hans Mackowskys über den kunstgeschichtlich so oft bemühten Meister, das vor zehn Jahren zuerst erschienen ist, das der Verfasser gründlich nun umgestaltet, und das der Verlag in einer vorbildlichen Weise ausgestattet hat. Nicht ohne Überwindung freilich wage ich die Kritik eines Werkes der Kunsthistorie; ich wage sie nur, weil der Verfasser selbst in seiner Vorrede sagt, es sei sein Ziel gewesen, „dem Gebildeten eine Gesamtdarstellung zu vermitteln, die ihm Michelagniolo zum Erlebnis und zur Gegenwart macht." Ob dieses Ziel erreicht worden ist, kann schließlich auch der für gelehrte Forschung nicht besonders Ausgerüstete und Interessierte beurteilen.

Was der leidenschaftlich mit seinem Jahrzehnt lebende Kunstfreund an diesem Buch Mackowskys zu schätzen weiß, ist zum ersten der Umstand, daß es überhaupt geschrieben worden ist. Mackowsky sagt richtig: „Jede Zeit sucht ihr eigenes Verhältnis zu den großen Meistern." Untersucht man nun, wie das Verhältnis der Gegenwart zu Michelangelo beschaffen ist, so muß man sagen, daß nicht viele lebendige Beziehungen vorhanden sind. Die Heutigen interessieren sich nur wenig für Michelangelo. Sie nennen ihn mit Ehrfurcht, das natürliche Interesse wendet sich aber andern zu. Die rechte Zeit für eine begeisterte Anteilnahme war zwischen 1860 und 1880, als Hermann Grimm sein „Leben Michelangelos" schrieb, als in der Kunst und Literatur der Epigonen ein großwollender Renaissancismus

Digitized by Google

herrschte, von Konrad Ferdinand Meyer bis Jakob Burckhardt und Nietzsche. Um so dankbarer müssen wir einem Mann sein, der sich bewußt vom allgemeinen Empfindungsstrom des Jahrzehnts weit genug abseits stellt, um seiner angeborenen und anerzogenen Verehrung nachgehen und alle, die Neigung heben, daran teilnehmen lassen zu können. Er wagt damit viel. Denn da Michelangelo heute eigentlich nicht populär ist, wird das Publikum geneigt sein, einem Buch wie diesem gegenüber kritischer zu verfahren, als wenn seiner Vorliebe geschmeichelt wird; es wird geneigt sein, dem seltsamen Kauz strenger auf die Finger zu sehen, der noch den alten Göttern opfert.

Mackowskys Buch vermag dieser von vornherein zweifelnden Kritik stand zu halten. Er bietet keinen Angriffspunkt, sondern läßt höchstens eine allgemeine Einschränkung zu. Gegründet auf einer unbedingten aber nicht blinden Liebe und Verehrung für den Meister, gegliedert von der genauesten Kenntnis der Werke, der Lebensdaten und der Forschungsergebnisse, und zusammengehalten durch die Kultur der Darstellung, bietet das Buch sich dar als die reife Frucht einer Bildung, die vor hundert Jahren in Deutschland freilich nicht selten war, heute aber fast ausgestorben ist. Das nach vielen Seiten weisende Material ist so gut gegliedert, daß sich wie von selbst die Erlebnisse Michelangelos mit der Chronologie seiner Werke verbinden, daß sich das persönliche Schicksal höchst natürlich den politischen Schicksalen des Landes und der Zeit verknüpft. Biographisches, Kulturhistorisches und Kunstkritisches sind zu einer einheitlichen Darstellung so fest zusammengeschweißt, wie es nur der innigsten Vertrautheit mit dem Stoff gelingen kann. Hier liegen Mackowskys beste Fähigkeiten. Immer beherrscht er seinen Stoff; und niemals ergreift er einen Teil, ohne auch gleich alles damit Zusammenhängende zu studieren. Er bewegt sich nie im Ungefähren: er weiß. Das Wissen aber gibt sich bei ihm nicht eitel, sondern erscheint wie ein Teil seiner Natur.

Das Ziel, „dem Gebildeten eine Gesamtdarstellung zu vermitteln", ist erreicht. Dieses ernstlich unterstrichen, darf aber eine Grenze der Darstellungskraft nicht verschwiegen werden.

Um vollkommen über einen Künstler schreiben zu können, muß der Biograph die Fähigkeit haben, gewissermaßen in ihn hineinzukriechen, sich mit ihm zu identifizieren. Und währte der Augenblick der Identifikation nur zwei Minuten, so wird er fruchtbar genug sein, zum Keim einer weitausholenden Darstellung von suggestiver Kraft zu werden — vorausgesetzt, daß die andern Voraussetzungen gegeben sind. Suggestivität dieser Art ist nicht eine Eigenschaft des Buches von Mackowsky. Vor der intellektuellen Beherrschung des Stoffes tritt die intuitive Kraft zurück. Damit ist nicht gesagt, daß es Mackowsky an seelischer Beziehung zu seinem Helden fehle. Im Gegenteil, er umwirbt Michelangelo mit einer schönen Liebe. Nur wird bei alledem der Punkt nicht sichtbar — es braucht immer nur ein Punkt zu sein — wo Künstler und Biograph einer Art sind, wo der Biograph nur in sich selbst hineinzublicken braucht, um die entscheidende Offenbarung zu empfangen. Dieses ist auch wohl Ursache, daß Mackowsky seiner Liebe etwas zu deutlich Ausdruck gibt. Er gerät für mein Gefühl zu sehr ins Zitieren, ins Poetische und sogar ins leise Sentimentale. Das alles freilich nur in Nuancen, die allein dem anspruchsvollsten Leser erkennbar werden. Für das rechte Maß sorgt stets die Fülle des Wissens und die hohe Bildungsstufe des Verfassers; und es soll mit dieser Anmerkung überhaupt nur gesagt werden, wo die Bedingtheit des schönen Buches liegt.

Das beste, was von dem Werk Mackowskys gesagt werden kann, ist dieses: wo man es aufschlägt und zu lesen beginnt, immer gerät man, selbst wenn nur Daten nachgelesen werden sollten, in ein Weiterlesen hinein, der Stoff und seine Darstellung ziehen gleicherweise an, und man kann sich schließlich nicht mehr Rechenschaft geben, ob es mehr die Begebenheiten sind oder ob es die Art ihrer Erzählung ist, was so lebendig fesselt.

Karl Scheffler.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Die Briefe des Malers Götz von Seckendorff. Bausa & Dette, Hannover.

Die Wiederkehr der Kunst von Adolf Behne. Kurt Wolff Verlag.

Paul Wolf, Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft. Verlag, Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

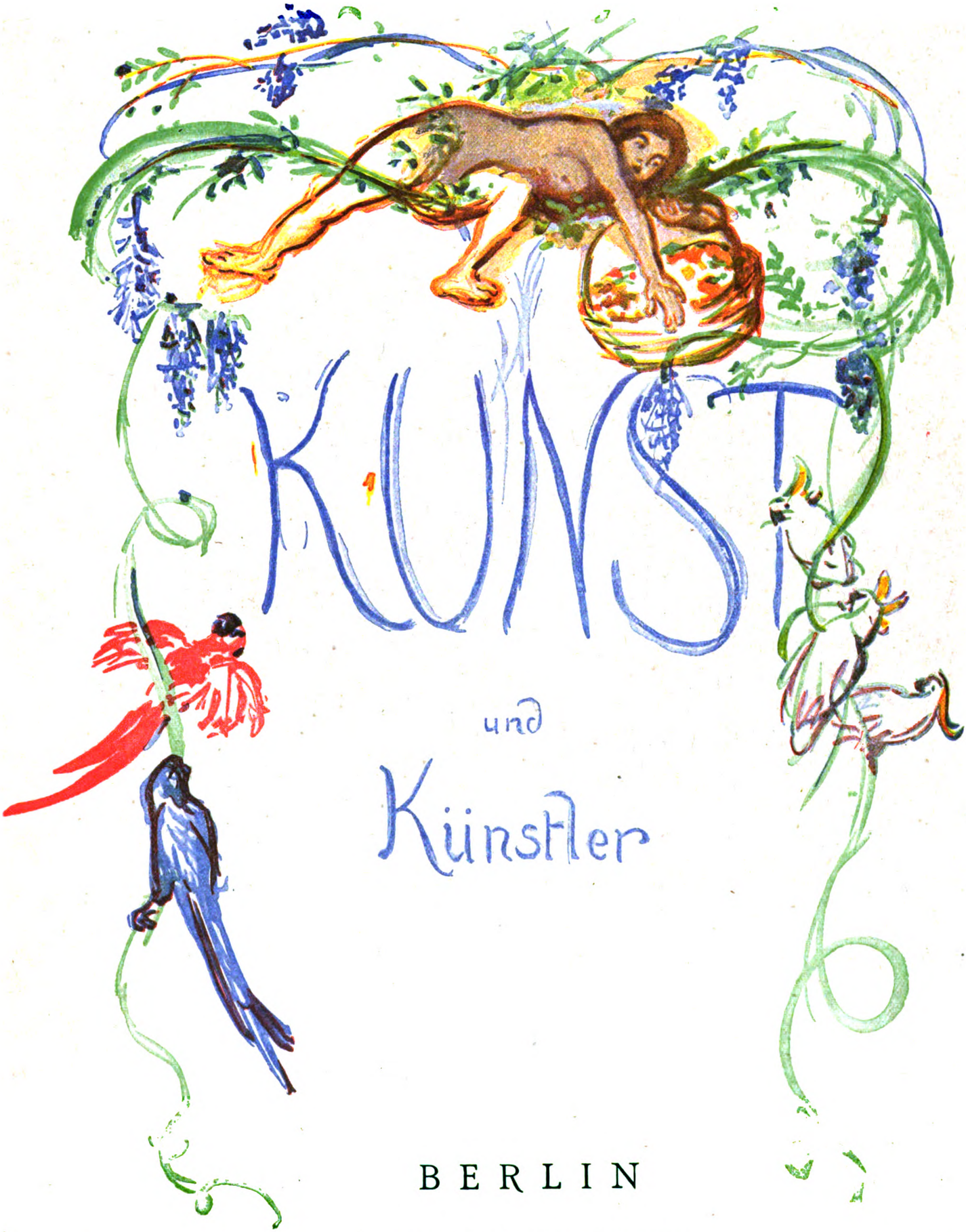
Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst von G. F. Hartlaub. Kurt Wolff Verlag, 1919.

Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie.

ACHTZEHNTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft VII



BERLIN

Preis 18 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 7.50 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT VII April 1920

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 18.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 20.—
DURCH DAS POSTZEITUNGSAMT BEZOGEN M 20.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VII

AUFSÄTZE

	Seite
Wilhelm von Bode: Die Not der geistigen Arbeiter im Gebiet der Kunstforschung	297
Walter Curt Behrendt: Der Aufbau einer kriegszerstörten Stadt in Ostpreußen	301
Karl Scheffler: Zwei ostpreußische Maler I. Artur Degner	311
Kurt Karl Eberlein: Georg Friedrich Kersting	323
Felix Szkolny: Die neue Luxus- und Umsatzsteuer	337
Karl Scheffler: Glosse zur Luxussteuer	339
Chronik	340
Kunstausstellungen: Berlin	341
—: Zürich	345
Neue Bücher	341
Künstleranekdoten	346

ABBILDUNGEN

	Seite
Adolf Menzel: Schaubude, Wasserfarbe	296
10 Abbildungen moderner Architekturen	300—309 und 336
Artur Degner: Komposition 1919	310
Artur Degner: Selbstbildnis	311
—: Kleine Komposition 1913	312
—: Bildnis Franz Domscheit	313
—: Frau im Morgenkleid	314
—: Mädchenkopf	315
—: 2 Herrenbildnisse	316 u. 317
—: 2 Bildniszeichnungen	318 u. 319
—: Landschaft	320
—: Komposition 1917	321
—: Landschaft	322
Georg Fr. Kersting: Bildniszeichnung	323
—: Richard Kersting	324
—: Ernst und Anna Kersting	325
—: Frau Agnes Kersting	326
—: Selbstbildnis	327
—: Die Loreley	328
—: Postmeisterin Sergel	329
—: Ansicht von Meißen	331
—: Fürstin Sapieha	332
—: Die Kinder Kerstings	333
—: Caspar Friedrich im Atelier	334
—: Ännchen Kersting, Zeichnung	335

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 ‹AM OBELISK›

GALERIE
CASPARI
München, Briennerstr. 52
‹Eichtal-Palais›
*
Moderne
Meister

Digitized by Google

Digitized by Google

ADOLF MENZEL, DIE SCHAUBUDE. WASSERFARBE

HAMBURG, KUNSTHALLE

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

Digitized by Google

Kunst und Künstler

DIE „NOT DER GEISTIGEN ARBEITER"
IM GEBIET DER KUNSTFORSCHUNG

VON

WILHELM VON BODE

Im Berliner Schriftstellerklub hat unser Kultusminister Konrad Haenisch die „Not der geistigen Arbeiter" eindringlich und in der trübsten Farbe geschildert. Diese Not herrscht ziemlich gleichmäßig in allen wissenschaftlichen Fächern; da der volle Zusammenbruch Deutschlands erst noch bevorsteht — zur Zeit heißt's immer noch: „und Pippa tanzt"! — und da trotzdem der Zustrom zu den Universitäten und Hochschulen noch immer zunimmt, wird sich diese Not leider noch weiter steigern. In unserm engern Fach, der Kunstforschung und Museumskunde steht's genau so, ja vielleicht noch ungünstiger. Wir haben zur Zeit in Deutschland — nach einer oberflächlichen Schätzung, zu der mir eine langwierige Grippe gerade jetzt die Muße gibt — etwa vierhundert Fachgenossen, die sich durch den kunsthistorischen Dr. phil. als solche legitimiert haben, während vor fast fünfzig Jahren, als ich an die Berliner Museen berufen wurde, kaum ein einziger Konkurrent vorhanden war. Seither haben sich ja die Chancen in unserm Fach außerordentlich gebessert, wenn man nach der Zahl der kunsthistorischen Professuren und Museumsstellungen urteilt. Aber wenn auch jetzt wohl jede Universität und jede Hochschule in Deutschland ihren Professor der Kunstgeschichte hat, wenn auch die Kunstmuseen bei uns wie die Pilze hochgeschossen sind, so hat sich doch die Zahl der Reflektanten inzwischen noch stärker vermehrt, sodaß wohl kaum die Hälfte auf eine gesicherte Lebensstellung in ihrem Fach rechnen können. Das ist nicht erst jetzt nach dem Kriege so geworden, der Übelstand ist bereits ein alter, der sich nur jetzt besonders stark geltend macht und für die Zukunft noch trübere Aussichten eröffnet. Wenn für jeden vakanten oder neuen Posten eines Museumsdirektors, der von den Städten nach alter, schlechter Sitte noch immer ausge-

Digitized by Google

schrieben wird, sich noch bis zu sechzig Reflektanten melden, so kann man es den Fachgenossen nicht verdenken, wenn sie nach allen vergeblichen Konkurrenzen, schließlich einen andern Beruf zu gewinnen suchen. Früher suchten und fanden sie ihn vielfach in der Publizistik, namentlich im Kunstfeuilleton, seit dem unerhörten Erfolg des Kunsthandels häufiger noch in diesem. Seit dem Kriege sind allein in Deutschland etwa ein Dutzend Kunsthistoriker aus der Museeumslaufbahn in den Kunsthandel übergegangen. Das ist natürlich von ungünstiger Wirkung auf unsere Wissenschaft, da die Überläufer regelmäßig nicht mehr mitarbeiten, dagegen durch ihre alten Beziehungen und ihren leichten und meist wenig verdienten Erfolg auf die Kollegen teilweise ungünstig einwirken. Denn leider hat der früher auch in Deutschland in seinen Hauptvertretern so achtungswerte Kunsthandel seit dem Kriege vielfach eine Form angenommen, die — euphemistisch ausgedrückt — Treu und Glauben nicht mehr selbstverständlich erscheinen läßt; die gute, altmodische Form lernen jene Renegaten jetzt kaum noch kennen. Einen Teil der Schuld an dieser Perversität des Kunsthandels bei uns trägt leider auch die Regierung, indem sie, wenn auch unbewußt, gerade die schlimmsten Burschen nicht nur duldet, sondern sie noch fördert.

Bei jenem Zudrang zu jeder freien Stelle in den Museumsleitungen stellt sich nun gleichzeitig das Unerfreuliche heraus, daß unter Dutzenden von Bewerbern sich meist nur schwer die geeignete Persönlichkeit finden läßt. So sucht — um nur ein Beispiel zu nennen — die Stadt Köln schon seit sechs Jahren vergeblich einen Direktor für das Wallraf Richartz-Museum. Diese Überzüchtung und zugleich Unterleistung kann nicht ohne Schuld von Staat und Universität sein. Es wäre Pflicht, wie in andern Fächern, rechtzeitig vor Überfüllung zu warnen; und vor allem sollte der kunsthistorische Doktor wesentlich erschwert werden, um so mehr als er zugleich das in unserm Fach fehlende Staatsexamen ersetzt.

Nachteilig für die Karriere der Kunsthistoriker ist auch der Umstand, daß ihnen Stellungen, für die sie berufen wären, noch meist vorenthalten werden. In der Denkmalspflege werden ihnen die Architekten als Konservatoren regelmäßig noch vorgezogen und als Referenten und Mitarbeiter in den Ministerien glauben nach wie vor die Juristen die allein Berechtigten zu sein. Benachteiligt sind gerade die besonders tüchtigen Fachgenossen auch dadurch, daß jetzt namentlich die Städte bei der Besetzung der Direktorstellen regelmäßig vor allem besondere Vertrautheit mit der modernsten Kunst und Redegewandtheit verlangen; denn die Stadträte wollen in Kunstfragen nicht rückständig sein, und die Bürgermeister fühlen sich verpflichtet, für den Fortschritt in der Kunst durch Ankäufe von Kunstwerken modernster Richtung mitzuwirken. So ist es gekommen, daß in unsren Stadtparlamenten ein übler Dilettantismus herrscht, bei dem moderne Wanderprediger und snobistische Kriegsgewinnler den Ton angeben. So kommt es, daß bei der Wahl für städtische Sammlungen die gediegensten Kräfte zugunsten mystisch-phantastischer Schönredner abgelehnt werden, und daß überall städtische Sammlungen von modernsten Kunstwerken entstehen, die das große Publikum, namentlich auch das Proletariat, geradezu abstoßen, und die schon jetzt in ihrer Einförmigkeit selbst die jungen Schwärmer für diese Kunst zu langweilen beginnen. Auch in alten Städten mit einer Fülle von Überresten echter alter Kunst ist dieser Modernismus Trumpf, sieht man herab auf das, was in den Landesmuseen in Kassel und Münster, was in den Museen in Lübeck, Kiel, Danzig und a. a. O. durch Vereinigung und geschmackvolle Aufstellung der alten heimischen Kunstwerke geleistet ist. Von der modernsten Kunst können Ausstellungen eine genügende Vorstellung geben, und in wenigen Jahren wird man, mit besserer Kenntnis, davon kaufen können, was man will — wenn dann noch Interesse daran ist.

Diese Zurücksetzung wirklich begabter und gründlich vorgebildeter Fachgenossen gegenüber wortgewandten Mit- und Schrittmachern des Expressionismus ist für unsern Stand ebenso drückend und gefährlich wie die Abwanderung in den Kunsthandel. Beide verführen die jungen Kunsthistoriker, ihre ernsten Studien beiseite zu lassen und sich auch in Wort und Schrift für den Futurismus ins Zeug zu legen, statt dies den professionellen Feuilletonisten zu überlassen, die nicht angekränkelt von der Kenntnis der alten Kunst dieser weit rücksichtsloser den Garaus zu machen bemüht sind. Welche Ideen über die Kunst und ihre Aufgaben, namentlich auch über die Kunstverwaltung unsre

Digitized by Google

modernsten deutschen Künstler und ihren Anhang von Literaten, Kunsthistorikern und Kunstschwärmern beseelen, verrät uns in Wort und Bild das kürzlich erschienene „IA-Buch, die Stimme des Arbeitsrats für Kunst". Des Arbeitsrats seligen Andenkens? wird man mir vielleicht einwenden; wahrlich nicht nach der Ansicht der Mitglieder, die sich noch immer als „Orden" eng verbunden fühlen. Sie erheben daher ihre Stimmen auch garnicht schüchtern, freilich in starker Dissonanz; die Sprachverwirrung im babylonischen „Bauhaus" kann nicht ärger gewesen sein. Einig sind sich die Herrn Räte — die Damen nicht zu vergessen — nur in der Negation, im Niederreißen; um so uneiniger sind sie in ihren Plänen für den Aufbau, die — wie leider fast alle die zahllosen Pläne zum Wiederaufbau von Deutschland überhaupt —, in ganz kategorischen, aber vagen und phantastischen, vielfach unsinnigen Forderungen aufgestellt werden. „Fort mit allen Kunstschulen, fort mit den Museen! Schalten wir den Staat völlig aus, nur auf vollster Freiheit — selbstverständlich unter der Leitung unsres Arbeitsrats — kann die Kunst zur Blüte gelangen", so tönen die meisten „Stimmen" zusammen, wenn auch einzelne schüchterne sich zunächst mit völliger Reform der Akademien und der Auslieferung des Kunstetats und der Stipendien an die Räte begnügen wollen. Und trotz des Protestes gegen Museen, selbst gegen das Sammeln modernster Kunst für öffentliche Galerien, trotz der energischen Ablehnung des „Rahmenbildes", sehen wir, wie seit Jahresfrist unter lautestem Beifall jener „Stimmen" und ihres Anhangs ein Museum nach dem andern seine Sammlung expressionistischer Bilder anlegt, wie lauter futuristische Rahmenbilder entstehen und wie solche gerade für die Museen durch ihre expressionistische Direktoren und Kunstkommissionen angekauft werden.

Unter allen diesen IA-Stimmen tönt eine Stimme als ein schrilles NEIN. Wie kommt der alte ernste Zukunftskünstler Ernst Obrist zu den heutigen Futuristen? Zu den Mitgliedern des Arbeitsrats gehört er nicht, und was er sagt ist in verbindlicher Form direkte Absage gegen das Programm aller Mitglieder. „Jede Hoffnung auf die Mitwirkung, Förderung oder das Verständnis — so sagt Obrist u. a. — seitens des Staats, der Gemeinde oder der politischen radikalen Parteien in den nächsten zehn Jahren erscheint mir illusorisch und verhängnisvoll. Die Hemmungen der alten Bürokratie werden einmal wie nichts erscheinen gegen die Hemmungen der Räteorganisationen. Das ganze Geschrei, daß jetzt endlich die Befreiung des Geistes von allem Druck, aller Knechtschaft von oben eingetreten, ist durch und durch unecht." Möge diese Stimme mit der Zeit auch im ARfK. durchdringen!

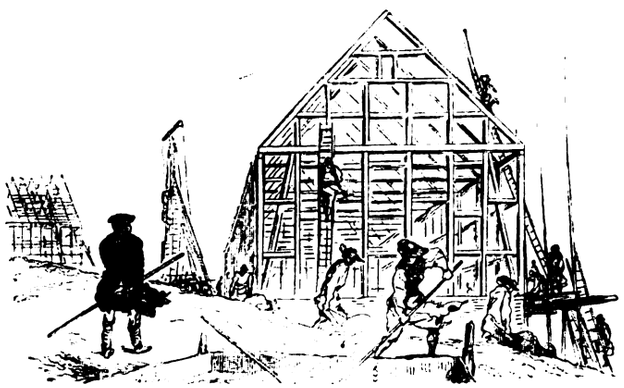
Der Expressionismus oder die Ausdruckskunst, wie man sie jetzt lieber bezeichnet — sehr mit Unrecht, da sie an Ausdruckskraft selbst hinter dem Impressionismus weit zurücksteht, – beschränkt sich nicht nur auf die bildende Kunst: auch die Musik, die Poesie (der „Dadaismus"), selbst die Bühne bekennt sich in ihrer gesuchten Nüchternheit, in ihren grellen Effekten, ihrer Gesetzlosigkeit und dem Lallen angeblicher Naturtöne zu dem gleichen Prinzip der gesuchtesten Einfachheit und affektierten Natürlichkeit, zur gesteigerten Innerlichkeit. Künstler und Kunsthistoriker arbeiten daher zusammen mit Literaten, Dichtern, Musikern, dekadenten Kunstenthusiasten, Schauspielern, Theaterdirektoren, Filmdichtern, Filmdiven, um unter der gemeinsamen Flagge des Expressionismus oder Dadaismus sich „auszuleben". Daß sie dabei fast ausnahmslos ins politisch Radikale gelangen, mag nicht schwer genommen werden, aber die wissenschaftlichen Bestrebungen können in dieser gemischten Propagandagesellschaft wahrlich nicht gefördert werden. Und daß ihr Fleiß dadurch angeregt, ihre Moral dadurch gestärkt würde, wird auch niemand zu behaupten wagen. Man wird zweifellos einwenden, die „Moralität sei Privatsache": für den Staat, also auch für die Regierung ist sie das aber gewiß nicht. Seit Übernahme des gesamten Theater- und Musikwesens durch den Staat, hat die Laszivität in den Stücken und ihrer Vorführung, hat vor allem die Entartung des Schauwesens in den Kinos mit ihren obszönen oder selbst perversen Filmen und Tingeltangeln, hat die Entdeckung der neusten Kunst, des Tanzes, in seiner wüsten Ausartung zu schamloser Bloßstellung bis zum Nackttanz eine traurige Verrohung unseres Volks mit sich gebracht, hat eine große Klasse von „Artisten" entstehen lassen und hat diese zu den „Lieblingen des Volkes" gemacht, zu deren Gesellschaft sich die moderne Jugend drängt und mit ihr sich auslebt. Glaubt man, daß aus diesem Sumpf Deutschlands

Digitized by Google

Erneuerung kommen kann? Soll es hier die Kräfte sammeln, um trotz dem Vernichtungsfrieden und trotz aller Fesseln, die uns durch diesen „Frieden" angelegt sind, sich allmählich wieder zu erholen? Fast scheint es so, da dieses ganze Schauwesen sich der weitesten Förderung unserer Regierung erfreut, da trotz aller Bauverbote ein Kino nach dem andern errichtet wird, da im Reich täglich tausende von solchen Lokalen aufs reichste mit Kohlen versehen werden, während Schulen und Museen wochen- und monatelang geschlossen werden müssen und selbst Krankenhäuser vorübergehend ohne Heizung sind. Für das regelmäßige Forterscheinen der Publikationen der Akademie der Wissenschaft fehlt es leider, wie der Herr Minister selbst sagt, an Papier und Mitteln; aber für Prachtausgaben auf Japanpapier von expressionistischen Publikationen oder Radierungen, für den Neudruck sadistischer und andrer obszöner und perverser Werke, für immer neue Zeitschriften und Zeitungen u. a. wird das Papier bewilligt, sind Mittel und Abnehmer sofort bei der Hand. Überall rationiert man, legt man Handel und Wandel Daumenschrauben an, nur für jede Art von Publizistik, für Theater, Filme, Schaustellungen und Ähnliches ist alles frei, alles zur Verfügung.

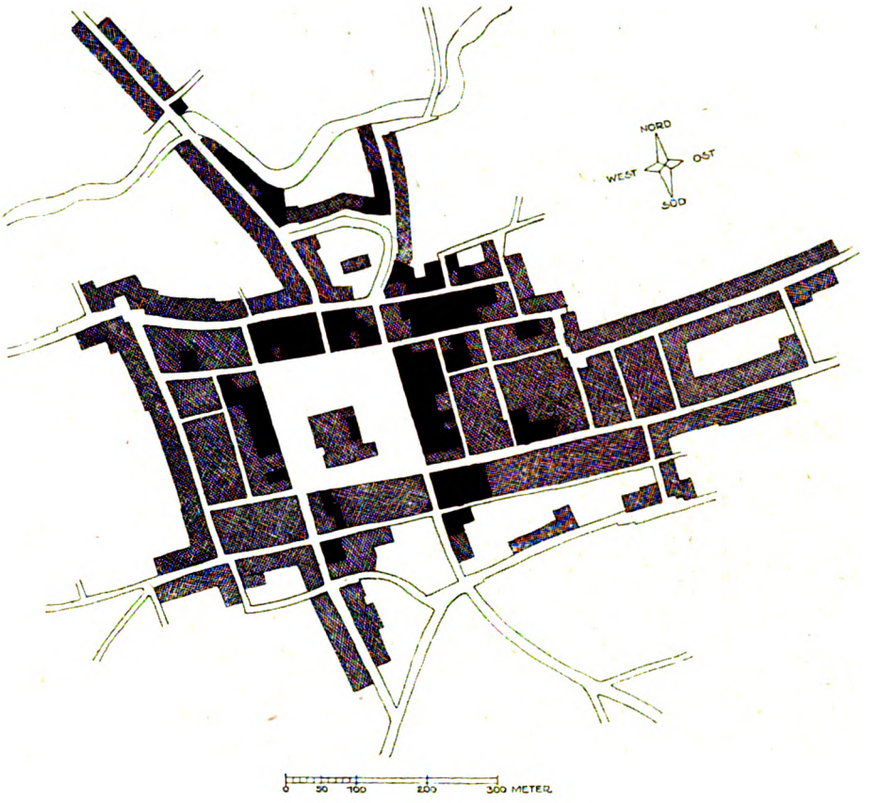
Was hilft uns der Stolz auf die herrlichen Leistungen unseres Volkes im Kriege, das Bewußtsein unsrer moralischen Haltung gegenüber Lug und Trug unsrer Feinde, was nützt die Erkenntnis unsres Zusammenbruchs und der jämmerlichen Verkommenheit von heute, der schweren Not unsrer geistigen Arbeiter, wie ihr gerade unser Herr Minister starken Ausdruck verliehen hat, wenn nicht der Sumpf, in den uns die Kriegsgewinnler und Schieber nebst ihrem Anhang hineingeschoben haben, in den sie auch die geistigen Arbeiter mit hineinzulocken drohen, mit Stumpf und Stil ausgerodet wird. Diese neue „Kultur" mit dem Dadaismus auf allen Gebieten ist der letzte Ausdruck eines Gemisches von Größenwahnsinn, Lüsternheit und Öde, der unsre Kunst, nicht am wenigsten die deutsche, schon seit fast einem Menschenalter entstellt: sie muß überwunden werden; wenn wir selbst nicht mehr die Kraft dazu haben, so wird ihr – und uns zugleich! — der Bolschewismus ein Ende machen.

Daß die Kunstgeschichte und das Verständnis der Kunst nicht nur durch Dozenten der alten Kunst und Museumsleiter gefördert wird, daß jetzt, wo die Bausteine für die Geschichte der bildenden Künste meist schon gelegt sind, auch Kunstästheten und Kunstphilosophen dazu erforderlich sind, daß auch Volkslehrer und selbst Wanderprediger für Kunst von Nutzen sein können, wird niemand leugnen. Umsomehr muß aber dafür gesorgt werden, daß jeder von ihnen an seinen rechten Platz kommt, daß nicht solche Volks- und Wanderprediger an Museen alter Kunst berufen werden, sondern nur Kunstforscher, die volle Kenntnis nach dieser Richtung und die nötige museale Vorbildung haben. Nur so kann man auch unsere Kunstwissenschaft vor der Verflachung und Versumpfung behüten, durch die sie zur Zeit schwer bedroht ist.



ADOLF MENZEL, WIEDERAUFBAU ZERSTÖRTER HÄUSER UNTER DER REGIERUNG FRIEDRICHS DES GROSSEN. HOLZSCHNITT

Digitized by Google



LAGEPLAN DER STADT GOLDAP

DIE SCHWARZEN FLÄCHEN BEZEICHNEN DIE ZERSTÖRTEN UND WIEDERAUFGEBAUTEN HÄUSERGRUPPEN

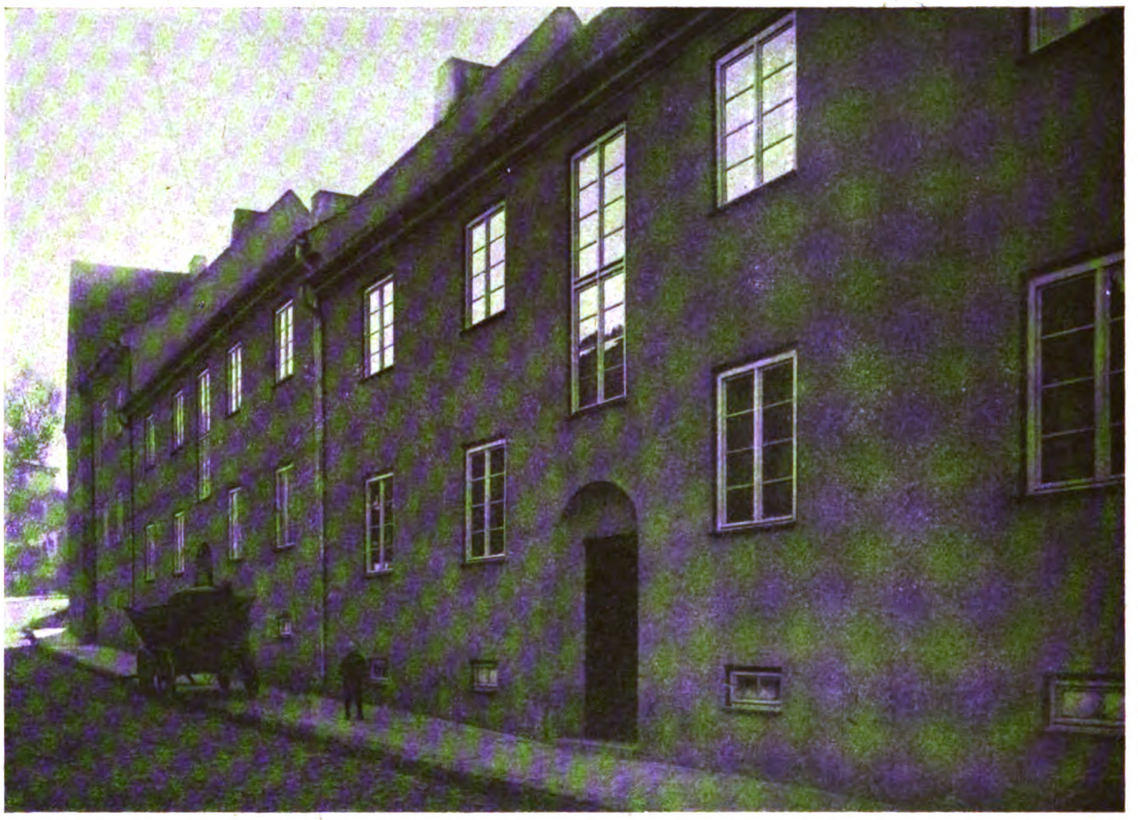
DER AUFBAU EINER KRIEGSZERSTÖRTEN STADT IN OSTPREUSSEN

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Mitten im Weltkrieg, als die gesammelten Anstrengungen der Nation auf die Abwehr der Feinde gerichtet waren, hat Deutschland noch die Kraft und das Selbstvertrauen gefunden, den Wiederaufbau einer kriegszerstörten Grenzprovinz nicht etwa nur zu planen und vorzubereiten, sondern tatsächlich durchzuführen und bis auf wenige Lücken zu vollenden. Diese Leistung, wäre denkwürdig allein schon darum, weil sie in einer auf allgemeine Zerstörung und unnützen Kräfteverzehr gerichteten Zeit eine produktive Tat, ein planvolles Werk schöpferischer Arbeit darstellt. Sie ist, darüber hinaus, in rein physicher Hinsicht erstaunlich durch ihren Umfang. Der Gebäudeschaden, den der zweimalige Einfall der Russen in Ostpreußen verursacht hatte, war sehr beträchtlich. Zerstört waren etwa vierundzwanzig Städte, beinahe sechshundert Dörfer, ungefähr dreihundert Güter und über dreißigtausend Gebäude. Über hunderttausend Wohnungen waren geplündert. Wenn es gelungen ist, diese schweren Schäden noch während des Krieges zu heilen, so zeugt diese außergewöhnliche Leistung für das Vorhandensein einer Volkskraft, die zur Bewunderung zwingt. Und sie bekundet

Digitized by Google



GOLDAP, KLEINHAUSBAUTEN. ARCHITEKT: FRITZ SCHOPOHL

zugleich einen Tatsinn und einen Unternehmungsgeist, der höchster Achtung würdig ist. Und diese Achtung wächst, wenn über dem materiellen Umfang der Leistung auch der geistige Gehalt des Werkes gewertet wird. Es verdient besonders betont zu werden, daß beim Wiederaufbau Ostpreußens neben den wirtschaftlichen und technischen Forderungen auch die sonst nicht immer anerkannten Ansprüche künstlerischen Gestaltens zu ihrem Recht gekommen sind, daß man, trotz äußerer Nöte und Sorgen, sich nicht darauf beschränkt hat, nur das dringendste Bedürfnis zu lindern und die Gebote der Pflicht zu erfüllen, sondern daß man von Anfang an dem Aufbauwerk einen sorgsam vorbereiteten Bauplan zugrunde gelegt hat. In diesem Sinne sind die reichlich aufgewendeten öffentlichen Mittel nicht nur dazu verwendet worden, die vor der Zerstörung noch recht mangelhaften Wohnungsverhältnisse in Ostpreußen zu bessern und durch Schaffung vorbildlicher Anlagen den Sinn für gesundes Wohnen zu wecken. Es sind diese Mittel vielmehr ausgenutzt worden, planmäßig Einfluß zu gewinnen auf die architektonische Gestaltung der neu zu errichtenden Gebäude. Durch Heranziehung einer großen Anzahl von Privatarchitekten aus allen Teilen Deutschlands ist dafür gesorgt worden, daß die Bearbeitung der Bauaufgaben nach rein verwaltungsmäßigen Grundsätzen und bürokratischen Anschauungen vermieden und die Gefahr einer Schematisierung des Aufbauwerkes ausgeschlossen war.

Zwar ist es trotz dieser weitgehenden Vorsorge nicht gelungen, Mißgriffe zu vermeiden und einzelne Geschmacksverirrungen zu verhüten. Auch dieses Werk hat seine Schönheitsfehler. Und diese Fehler sind nicht nur durch die falschen Wünsche ungebildeter Bauherren verschuldet worden, deren ostpreußischer Eigensinn auch mit den überzeugensten Gründen nicht zu brechen war, sie sind ebenso oft auf die angeborenen Neigungen einzelner Architekten zurückzuführen. Unter den Neubauten, namentlich in den kleinen Landstädtchen, findet

Digitized by Google

GOLDAP, KLEINHAUSBAUTEN. ARCHITEKT: FRITZ SCHOPOHL

sich manches Haus, das in Form und Maßstab seiner Umgebung herausfällt, das eine falsche Großmannssucht zur Schau trägt und jenen ausschweifenden Geschmack, der für die Vorkriegszeit so charakteristisch war. Man findet in einzelnen Städten die Ladenhäuser am Markt mit Schaufenstern ausgestattet, die in ihren übertriebenen, weit über das gegebene Bedürfnis hinausgehenden Abmessungen das schlechte Beispiel der Großstädte nachahmen, man findet eine falsche Giebelromantik in den Straßen, die mit einer geistlosen Ausbeutung geschichtlicher Vorbilder allzu absichtlich malerische Wirkungen sucht, und man begegnet bisweilen auch hier den Erzeugnissen jener anspruchsvollen Architektenkunst, die ohne Sinn und Gefühl für den Landschaftscharakter nur persönliche Stilliebhabereien zu befriedigen sucht. Solche Überspanntheiten und Geschmacksverirrungen sind aber im allgemeinen doch vereinzelt geblieben. Alles in allem ist das Aufbauwerk auch in künstlerischer Hinsicht durchaus gelungen. Sicherlich ist mit den zerstörten und verbrannten Gebäuden manche vorbildliche Leistung handwerklicher Tüchtigkeit, ja auch manches architektonische wertvolle Bauwerk zugrunde gegangen, dessen Kulturwert durch den an seiner statt errichteten Neubau nicht hat ersetzt werden können. Anderseits aber sind in den kleinen Städten und Ortschaften eine ganze Reihe von Bauten hauptsächlich aus der Zeit von 1890 und später, vor allem Wohngebäude, aber auch öffentliche Bauten, von der Brandfackel verschont geblieben, typische Machwerke jenes gefährlichen und in der Provinz doppelt ungebildeten und in geschmacklicher Hinsicht zurückgebliebenen Bauspekulantentums und Unternehmertums, neben denen die jetzt entstandenen Neubauten als überzeugende Leistungen eines gesunden Baugewerbes erscheinen, das in sich, wenn auch nicht durch allgemeine handwerkliche Überlieferungen, so doch durch eine ehrliche und überzeugte Gesinnung gefestigt ist. Durch solche Vergleichsmöglichkeit aber bietet das Aufbauwerk ein

Digitized by Google

GOLDAP, HAUS AM MARKT. ARCHITEKT: FRITZ SCHOPOHL

ausgezeichnetes und beweiskräftiges Beispiel zur Beurteilung der allgemeinen Leistungsfähigkeit und gegenwärtigen Qualitätsbefähigung des Baugewerbes und Bauhandwerkes.

Für die Regelung des Wiederaufbaues war eine Verwaltungsorganisation geschaffen, die in einem Hauptbauberatungsamt in Königsberg, das dem Oberpräsidium angegliedert ist, ihre Spitze hat. Im Hauptbauberatungsamt werden alle grundsätzlichen Fragen bearbeitet und die allgemeine Richtlinie für den Wiederaufbau aufgestellt. Hier wurden die bisher gültigen Bauordnungen geprüft und Verbesserungsvorschläge ausgearbeitet, und dieser Zentralstelle war es auch vorbehalten, in besonderen Fällen die Ausarbeitung von Bebauungsplänen für architektonisch hervorragende Stadtteile oder Plätze selbst zu übernehmen. Als Leiter dieser Stelle hat sich Oberbaurat Lange durch eine kluge Zurückhaltung, in entscheidenden Fällen aber auch durch ein tatkräftiges und rasches Eingreifen große Verdienste um das Gelingen des Aufbauwerks erworben. Für die einzelnen Bezirke des Zerstörungsgebiets wurden örtliche Beratungsstellen gebildet — im ganzen zwölf —, die von sogenannten Bezirksarchitekten geleitet wurden. Entgegen bisherigen Gepflogenheiten wurden für die Leitung dieser Stellen nicht Baubeamte, sondern, wie oben schon erwähnt, Privatarchitekten herangezogen. Die Tätigkeit dieser Bezirksarchitekten wurde grundsätzlich auf die Bauberatung beschränkt. Sie durften

Digitized by Google

GOLDAP, HAUS AM MARKT. BEARBEITET IM BAUBERATUNGSAMT

selbst keine Bauausführungen übernehmen, sondern ihre Aufgabe bestand darin, die Baupolizeibehörden, die Gemeinden und Bauherren fachmännisch zu beraten. Und zwar nicht allein in künstlerischer Hinsicht, sondern vor allem auch in entscheidenden technischen Fragen. Deren wirtschaftlich-zweckmäßige Lösung bedurfte schon deshalb einer sorgsamen behördlichen Überwachung, weil für die sachgemäße Verwendung der zur Verfügung stehenden öffentlichen Mittel eine sichere Gewähr gegeben sein mußte. In Parenthese sei angemerkt, daß die Höhe dieser staatlichen Beihilfen durch Schätzungen der Feuersozietät festgestellt wurde.

Wenn die Tätigkeit der Bezirksarchitekten, wie gesagt, vornehmlich beratender Art sein sollte, so waren für den Träger dieses Amts besondere Eigenschaften zu fordern. Hier bot nicht so sehr das Vorhandensein eigener schöpferischer Begabung die sichere Gewähr für den Erfolg, als vielmehr erzieherische Fähigkeit, handwerkliche Gesinnung und ein starkes ursprüngliches Qualitätsgefühl. Die Aufgabe des Bezirksarchitekten bestand darin, den Wert und die Bedeutung der einzelnen Bauaufgaben nach der technischen wie künstlerischen Seite richtig zu erfassen und zur Lösung dieser Bauaufgabe den geeigneten Architekten heranzuziehen. Er hat in diesem Sinne die wenig dankbare Rolle des Vermittlers zwischen Bauherrn und Architekten zu spielen, eine Rolle, die viel diplomatisches Geschick erfordert und einen nicht

Digitized by Google

GOLDAP, HAUS MIT LADEN. ARCHITEKT: FRITZ SCHOPOHL

geringen Grad persönlicher Selbstverleugnung. Der Bauberater muß die besonderen Wünsche und Ansprüche der Bauherren und die oft sehr eigenwilligen Ideen der ausführenden Architekten gegenseitig auszugleichen verstehen und darüber hinaus die mehr oder weniger berechtigten Forderungen beider seinem eigenen, die weitere Einheit der Gesamtanlage verfolgenden Plan anzupassen wissen. Daß eine so vielseitige Aufgabe besondere Fähigkeiten voraussetzt, leuchtet ein, und daß dazu viel, ja sehr viel Geduld gehört, wird niemand abstreiten, der gerade die Verhältnisse in Ostpreußen einigermaßen kennt. Zu dem angeborenen Eigensinn tritt hier noch die allgemeine Rückständigkeit der Anschauungen in Baufragen.

Was durch die planvolle und selbstlose Arbeit eines für die schwierigen Aufgaben seines Amtes besonders befähigten Architekten hat geleistet und erreicht werden können, zeigt der Wiederaufbau des Bezirks Goldap, den der Architekt Heinrich Keller geleitet hat. Es sind hier einige Bilder aus der neuerbauten Stadt Goldap wiedergegeben. Goldap ist ein kleines Marktstädtchen von etwa zehntausend Einwohnern, eine jener Kolonistengründungen, wie sie für den Osten Deutschlands charakteristisch sind, mit regelmäßigem Grundplan, mit großem Marktplatz, mit geraden durchgehenden Verkehrsstraßen und schmalen Wirtschaftsgassen. Die Stadt hatte unter den Folgen der Beschießung stark gelitten, die Häuser am Markt waren arg zerstört.

Für den Wiederaufbau mußten zunächst auf dem Verwaltungswege die Voraussetzungen geschaffen werden, die die Durchführung eines einheitlichen Planes möglich machen konnten. Es wurde eine neue, zonenmäßig abgestufte Bauordnung eingeführt, nach der im Stadtmittelpunkt, am Marktplatz die Ausführung von drei Vollgeschossen gestattet wurde (anstelle einer Bauweise mit zwei Geschossen und ausgebautem Mansardengeschoß). Dadurch war es möglich, den Platzwänden eine Höhe zu geben, wie sie bei der großen Flächenausdehnung des Marktes nötig war zur architektonischen Beherrschung des geweiteten Rau-

Digitized by Google

GOLDAP, ECKE DES MARKTES

mes. Um die Häuser mit der Breitseite nach dem Platz legen zu können, wurden mehrfache Grundstücksumlegungen und Zusammenlegungen vorgenommen und eine Reihe gleich breiter Parzellen geschaffen. Damit ist in geschickter Weise die Gefahr vermieden worden, daß durch viele schmale Giebelfronten die Platzwand zerrissen worden wäre, und es wurde die für die Gesamtwirkung entscheidende Möglichkeit gewonnen, eine geschlossene Blockfront mit einheitlich durchlaufenden Gesimslinien zu entwickeln. Erschwert war die Ausbildung der Einheitsfront in diesem Falle dadurch, daß der Marktplatz im Zuge der Hauptverkehrsstraße stark abfällt. Der Architekt hat sich auch hier klug geholfen, indem er den tiefer liegenden Häusern einige Stufen in ganzer Breite vorgelegt hat, sodaß die Durchführung der Sockelkante auf gleicher Höhe möglich wurde. Das Erdgeschoß der Häuser am Markt ist, wie es die Bedürfnisse und Gepflogenheiten dieser ländlichen Kleinstädte erfordern — hier drängt sich an den Markttagen ein starker Verkehr in wenige Tagesstunden zusammen — in voller Breite für Läden ausgenutzt, die mit Rundbogenfenstern von einheitlicher Abmessung versehen sind. Damit war zugleich ein architektonisches Motiv von einer gewissen Stattlichkeit und Bedeutung gewonnen, das sich einheitlich über die Platzwände hinzieht und als breites Band die Fronten zusammenschließt. Nur an einzelnen Häusern ist das Erdgeschoß als offene Laube ausgebildet, so an der Südseite des Marktes, am Hause eines Schlächters, der seinem Laden eine schattige Auslage und einen gedeckten Sitzplatz für Gäste vorzulegen wünschte. Um die Dächer nicht zu zerreißen und ruhige Flächen zu bekommen, sind die Schornsteine planmäßig in den First gelegt und Giebelaufbauten ganz vermieden worden. An ihrer Stelle sind kleine Dachgauben von einheitlicher Ausbildung zur Belichtung der Dachkammern angelegt. Eine allzu weitgetriebene Gleichförmigkeit der Platzwände ist geschickt vermieden durch gelegentliche Anlage eines Erkers, durch vorgezogene Risalite, durch Balkons und besondere Fensterausbildungen.

Digitized by Google

GOLDAP, HÄUSER AM MARKT

Nach ähnlichen Grundsätzen wurde auch in den übrigen Stadtteilen verfahren. Einige Bilder aus Seitenstraßen zeigen den freundlichen Eindruck der neu entstandenen Kleinwohnungsbauten. An der Ausführung des Wiederaufbaues waren eine Reihe jüngerer Architekten beteiligt, deren Entwürfe vom Bezirksarchitekten zugunsten der einheitlichen Gesamtwirkung beeinflußt wurden. Unter ihnen sind zu nennen Hans W. Philipp, Emil Pietrusky und vor allem Fritz Schopohl, der vor Jahren bereits in Berlin einige Miethäuser erbaut hat (in der näheren Umgebung des bayrischen Viertels), die in ihrer Formengebung den Zusammenhang mit der durch Alfred Messel neu begründeten Berliner Bauschule bekunden und durch ihre künstlerischen Qualitäten Aufmerksamkeit für ihren Erbauer erweckten. Schopohl hat nicht nur nach dem äußeren Umfang und nach der Zahl der von ihm ausgeführten und entworfenen Bauten den Hauptanteil an dem Aufbauwerk, er ist auch in künstlerischer Beziehung die stärkste Potenz unter den Mitarbeitern der Bezirksarchitekten gewesen.

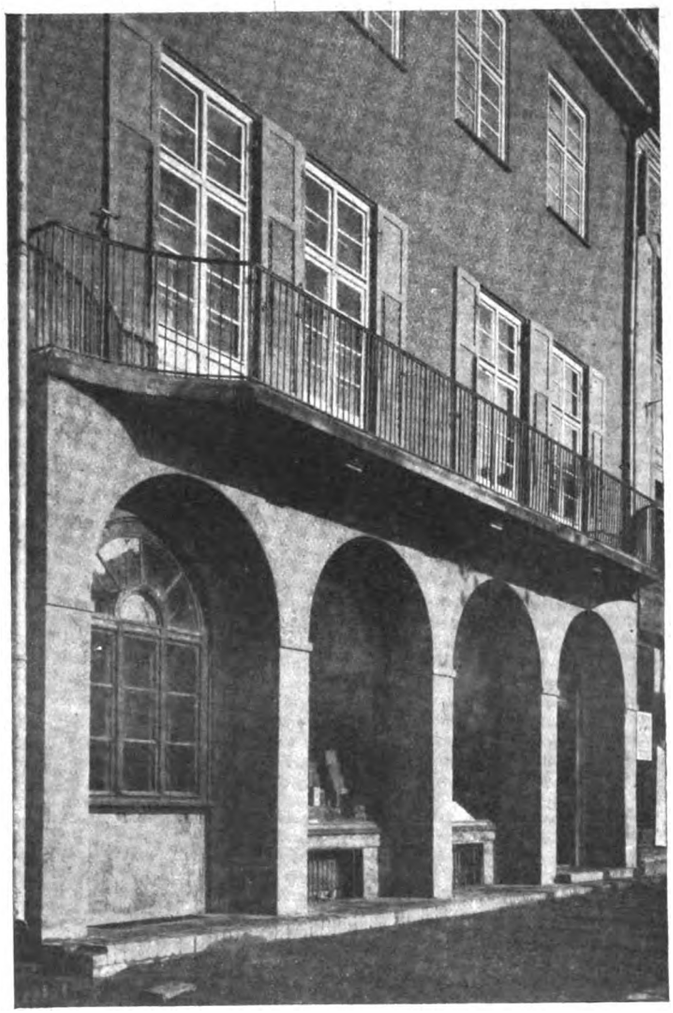
Durch die tatkräftige Zusammenarbeit dieser Gleichgesinnten ist es gelungen, den Wiederaufbau nicht nur der Stadt, sondern des ganzen Bezirks — es sind von den genannten Architekten auch eine Reihe sehr gelungener Bauten auf dem Lande, Guthäuser, Instwohnungen, Gehöfte und Gasthöfe ausgeführt worden — in einheitlichen Formen und, was mehr bedeutet, in einheitlichem Geiste durchzuführen. Dieser Geist ist herausgewachsen aus jener einfachen handwerklichen Baugesinnung, deren wirksame Erneuerung die deutsche Baukunst dem Lehrer Kellers, dem Architekten Heinrich Tessenow verdankt. Diese neue Baugesinnung, die eine Verjüngung der Baukunst durch eine Erneuerung ihrer handwerklichen Grundlagen erhofft und herbeizuführen sucht, ist in diesen Blättern bei anderer Gelegenheit schon in ihrem Wesen geschildert worden*. Sie verzichtet bewußt auf akademische Rezepte und auf die sicheren Wirkungen kühl errechneter Proportionskünste. Sie verläßt sich auf handwerklichen Instinkt und auf das an-

* Vgl. den Aufsatz des Verfassers „Über die deutsche Baukunst der Gegenwart". Kunst und Künstler, Jahrgang XII, S. 330 ff.

Digitized by Google

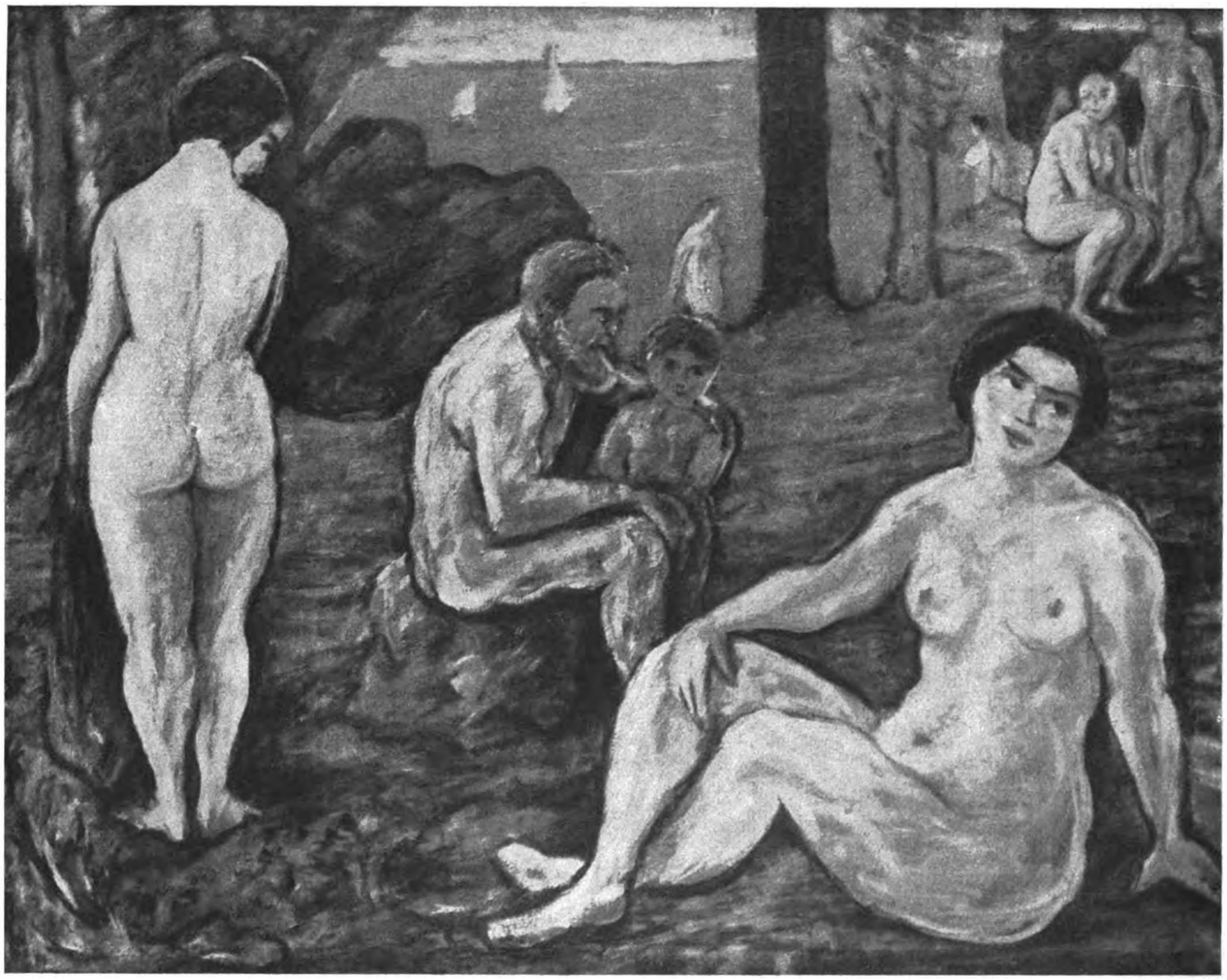
geborene Augenmaß und gibt nicht mehr an Formen und Beiwerk, als sie aus eigener schöpferischer Kraft mit innerem Leben erfüllen kann. Ihre Werke mögen zunächst noch arm erscheinen an formaler Erfindung, dafür sind sie frei von Geziertheit und falschem Schein. Was sie auszeichnet, ist die Natürlichkeit, die Echtheit der handwerklichen Gesinnung und der edle Klang einer neuen Verhältnismusik, Eigenschaften, die wir künftig vor allem für unsere zu strenger Enthaltsamkeit gezwungene Baukunst brauchen.

Bedenkt man die Lage, in der sich Deutschland heute befindet, wo es an den Mitteln für die nötigsten Wohnbauten gebricht, sieht man auf die verzweifelten Hemmnisse, die sich dem Wiederaufbau der nordfranzösischen Provinzen entgegenstellen, so gewinnt der Wiederaufbau Ostpreußens erhöhte Bedeutung. Es ist eine besondere Gunst des Schicksals, daß es gelungen ist, dieses Werk noch während des Krieges zu Ende zu bringen. Heute wäre seine Durchführung wirtschaftlich unmöglich.



GOLDAP, HAUS AM MARKT. ARCHITEKT: FRITZ SCHOPOHL

Digitized by Google



ARTUR DEGNER, KOMPOSITION. 1913

Digitized by Google

ARTUR DEGNER, SELBSTBILDNIS. 1918

ZWEI OSTPREUSSISCHE MALER

VON

KARL SCHEFFLER

Betrachtet man die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts geographisch, wozu sie, die von vielen Stämmen geschaffene, ja auffordert, so denkt man an Wien und Berlin, München und Düsseldorf, Dresden und Hamburg, Frankfurt und Weimar, man denkt an südliche, westliche und nördliche Landschaften, seit Menzel sogar an das in der südöstlichen Reichsecke liegenden Schlesien; nur an die nordöstlichen Provinzen, an das alte preußische Kolonialgebiet denkt man nie. In keiner Geschichte der neueren deutschen Kunst wird Ost- und Westpreußen als Künstlerheimat erwähnt, weil der Osten der deutschen Kunst führende Begabungen bis gegen das Ende des Jahrhunderts nicht geschenkt hat — wenn man einmal von dem Ahnen der preußischen Bürgerkunst, von dem zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts geborenen Danziger Daniel Chodowiecki absieht. Bis vor kurzem hat Ostpreußen, die am reinsten deutsche der östlichen Provinzen, eine besondere Art des Talents und eine Malerschule nicht aufzuweisen gehabt. Womit nicht gesagt sein soll, daß die

Digitized by Google

ARTUR DEGNER, KLEINE KOMPOSITION. 1913

östliche Landschaft besonders arm an Talenten gewesen sei. Es fällt im Gegenteil auf, daß viele Maler von mittleren Fähigkeiten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vom Osten nach Berlin gekommen sind, um dort am Kunstleben des werdenden und vollendeten Kaiserreichs teilzunehmen. Nennt man Namen wie Eduard Hildebrandt, Bennewitz von Loefen, Scherres oder selbst noch den aus Bromberg stammenden Leistikow, so ist das Niveau bezeichnet. In diesen Begabungen kündigt sich sogar schon leise die Eigenart an, womit der Kunsttrieb in den östlichen Provinzen neuerdings auftritt, eine Eigenart, die darin besteht, daß das Talent im deutschen Osten groß werden muß, wie ein Mensch ohne Familie, ohne Eltern, Geschwister und Haustradition. Der Osten ist auch künstlerisch Kolonialboden. Das heißt, die Begabung wächst dort fern vom Mutterland mit seinen hundertfältigen Überlieferungen heran, sie entwickelt sich nicht neben schönen alten Werken der Kunst, sondern in einem kunstarmen, rauhen Milieu und inmitten einer amusischen Bevölkerung; es fehlen ihr die Vorbilder, es fehlt der Antrieb und die Unterstützung von außen, es fehlen ihr fast alle Bildungsmittel. Will man im weitesten Sinne erkennen, wie das koloniale Kunsttalent beschaffen ist, so muß man nach Amerika blicken. Dort gegeschieht im größten Maßstabe, was im kleinen in unsern östlichen Provinzen vor sich geht: Begabungen genug, aber keine Atmosphäre, frische Kräfte, doch abseits von den lebendigen Traditionen lebend. Die Künstler aus Kolonialländern müssen notwendig damit beginnen — und diesem Beginnen viel Kraft opfern —, sich auf akademischem Wege anzueignen, was in den älteren Kulturländern schon Gemeingut und darum wie eine selbstverständliche Voraussetzung ist, was dort früher genossen und leichter verdaut wird; sie werden wie von selbst Resumisten, das heißt, sie suchen das Vorhandene sich zu eigen zu machen und zusammenzufassen. Damit sind sie angewiesen, hinter der Kunst des Mutterlandes einherzugehen und Eklektiker zu werden, bis es ihnen etwa gelingt, als Resumisten produktiv zu werden, bis sie fähig werden, von einer mehr oder weniger persönlichen Konstatierung des im Mutterland vorhandenen Kunstguts zu einer Umschmelzung der übernommenen Elemente zu gelangen und vom Wissen zum Gestalten. In dem Augenblick, wo dieser Schritt nicht nur von einem, sondern von mehreren getan wird, wo er wie eine geschichtliche Handlung erscheint, verwandelt sich der Kolonialboden in ein neues Mutterland, er wird Kulturboden.

Der Künstler Ostpreußens, der zuerst und bisher am entschiedensten diesen Schritt getan hat, ist Lovis Corinth. Er ist es, der dem östlichen Talent das Gesicht gegeben hat. Auch er hat re-

Digitized by Google

ARTUR DEGNER BILDNIS DES MALERS FRANZ DOMSCHEIT. 1915

Digitized by Google

ARTUR DEGNER, FRAU IM MORGENKLEID. 1912

sumiert, auch er ist akademisch vorgegangen, aber er hat sich auch der Malerei seiner Zeit mit so reichem Talent bemächtigt, hat die Münchener, Berliner und zum Teil auch die Pariser Kunst so eigentümlich verarbeitet und sie seinem herzhaften Menschentum so organisch einverleibt, daß er schöpferisch und einer der ersten unter den neueren deutschen Künstlern geworden ist. Aufgewachsen in einer kunstarmen Umwelt, mehr als andre angewiesen auf Akademie und Atelier, mehr als andre aber auch getragen von einer robusten ungebrochenen Vitalität, alles Lernbare erraffend und darum den self-made-man, ja den Emporkömmling nicht verleugnend, dann aber über seine Herkunft hinauswachsend und seinen Fähigkeiten einen Stil schaffend: so steht Corinth als Repräsentant des Kolonialtalents da. Mehr Temperament noch als Form, mehr Instinkt als Reife, mehr lebendige Natur als schöne Kultur, aber einer, der vom Resumee zur Synthese gelangt ist.

Nicht zufällig taucht hinter dieser Gestalt ein ganzes Geschlecht ostpreußischer Maler auf. Da sind zum ersten Waldemar Rösler und Theo von Brockhusen, und zum zweiten ist da die Gruppe Artur Degner, Franz Domscheit, Alfred Partikel und Altmann. Von jenen östlichen Malern der siebenziger und achtziger Jahre sind sie alle durch die Gestalt Corinths getrennt, sie sind mehr oder

Digitized by Google

ARTUR DEGNER, MÄDCHENKOPF

weniger selbständig und als Resumisten produktiv. Ihnen allen ist es gemeinsam, auf dem Wege eines vielfältigen Eklektizismus zu sich selbst zu kommen, sich nicht nur für ein einziges Vorbild zu entscheiden, sondern verschiedenartige Anregungen zu verarbeiten und originell zu sein im Resumieren. So verschieden sie im Persönlichen sind, sie bilden doch eine Familie. Sie alle scheinen unmittelbar aus dem Dunkel des Volkslebens aufzutauchen, keiner von ihnen wirkt wie ein Enkel. Von der Handwerkskultur eines Leibl oder Trübner sind sie weit entfernt, und ebenso weit vom Europäertum Liebermanns. Sie wirken deutsch in einem partikularen Sinne, obwohl sie resumieren, sie wirken noch kolonial, weil man ihrer Form den Hunger nach dem Legitimen anmerkt.

Die Akademie in Königsberg hat die Sachlage leider nicht rechtzeitig begriffen und hat es versäumt sich zum Mittelpunkt dieser emporstrebenden lokalen Kunstkraft zu machen. Sie hat die jungen Talente, die alle einmal kunsthungrig zu ihr gekommen sind, mehr abgestoßen als angezogen. Die Maler leben alle in Berlin oder haben dort gelebt, da man von Rösler, Brockhusen und dem kaum schon hervorgetretenen Altmann leider als von schon Gestorbenen sprechen muß*. Sie ge-

* In den letzten Wochen ist A. Degner als Lehrer an die Königsberger Kunstakademie berufen worden.

Digitized by Google

ARTUR DEGNER, HERRENBILDNIS 1916

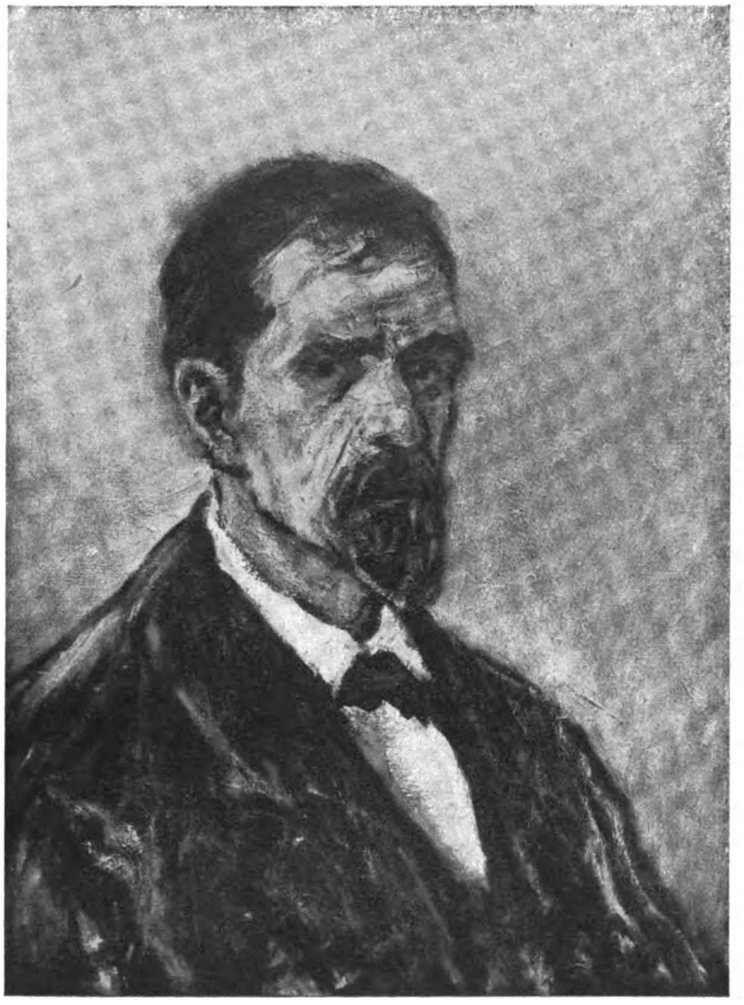
hören darum nicht weniger nach Ostpreußen. Und sie gehören zusammen und bilden eine Schule, mit der Ostpreußen nun endlich auch in die Reihe der deutschen Kunstprovinzen eintritt.

Von Rösler und Brockhusen ist im letzten Jahrzehnt oft die Rede gewesen, Franz Domscheit ist hier neulich gewürdigt worden. Jetzt soll über Artur Degner und Alfred Partikel gesprochen werden.

Artur Degner

Auch dieser im Jahre 1887 geborene Maler, der in Gumbinnen, Graudenz und Tilsit groß geworden ist, hat seine Jugend in einer kunstarmen Umwelt verlebt. Er selbst erzählt, daß er noch in seiner Gymnasiastenzeit wenig mehr gekannt hat als Menzels Flötenkonzert, Leonardos Abendmahl, die Laokoongruppe und einige Lenbachbildnisse in Reproduktionen, und daß eine Wanderausstellung ihn spät erst bekannt gemacht hat mit einigen Originalen von Lenbach und weiteren Nachbildungen von Werken alter Meister. Bezeichnend für die Entwicklung des Talents unter solchen Bedingungen ist es, daß Degner sich verhältnismäßig spät zur Malerei entschlossen hat, obwohl er früh schon zeichnete. Lange hat er zwischen Musik und Malerei geschwankt, bis jene Wanderausstellung

Digitized by Google



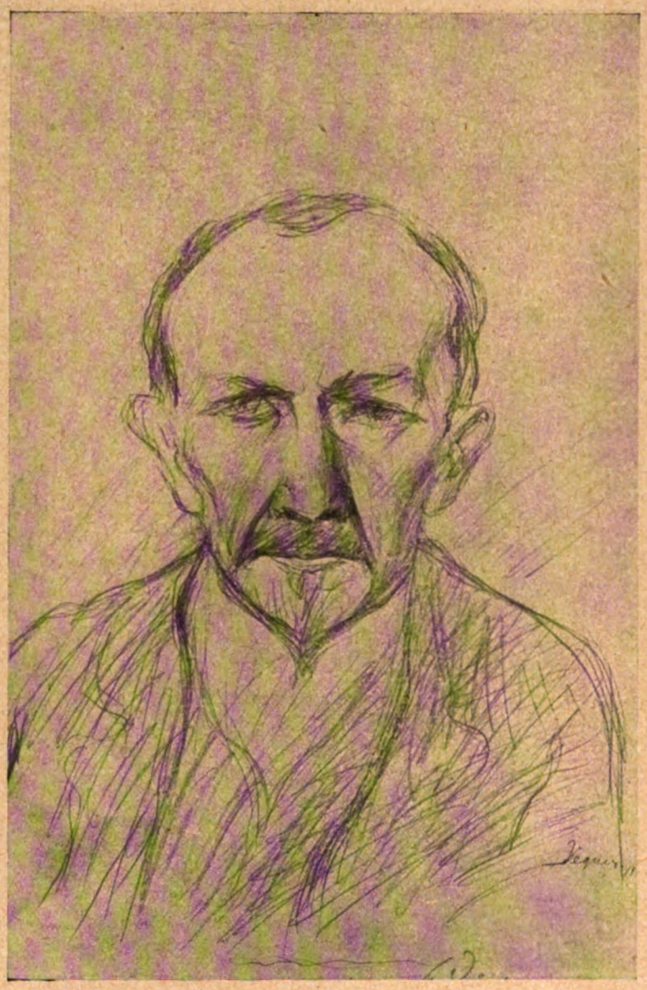
ARTUR DEGNER, HERRENBILDNIS

den Ausschlag gab. Es war zuerst mehr eine allgemeine Disposition da als ein Spezialtalent.

Läßt man mit dieser Tatsache vor Augen die Bilder und Zeichnungen des Zweiunddreißigjährigen nun auf sich wirken, so muß man sagen, daß auch heute noch in Degner der allgemeine künstlerische Mensch ebenso stark ist wie der Maler. Er denkt nicht eigentlich vom Handwerk aus, entwickelt seine Bilder nicht von einer bestimmten und bestimmenden Form, nicht von einer Technik aus, die ihm natürlich ist wie eine Sprache, und auch nicht von einem eigentümlichen Naturgefühl aus. Das Entscheidende ist ein Lebensgefühl voller Unruhe und wechselnder Gestaltungstriebe. Um nur zum Malen zu kommen, mußte auch dieser fern von der Kunst Heranwachsende ein Resumist werden; doch mußte er es auch in einem tieferen Sinne noch werden. Es treibt ihn vieles zu prüfen, das beste zu behalten und daraus dann etwas neues zu machen.

Das erste und wichtigste Vorbild, dem Degner sich hingab, als er 1909 nach Berlin kam, und nachdem er ohne entscheidendes Ergebnis die Königsberger Akademie besucht hatte, war Corinth. Dieser stand damals auf der Höhe seiner Kraft, erregte alljährlich in der Sezession mit seinen Bildern Aufsehen und war ganz der Mann, den jungen Landsmann zu faszinieren. Die ersten Bilder, die Degner in der Sezession zeigte und die von den Aufmerksameren gleich als starke Talentproben gewertet wurden, sind nicht nur wegen des vielfach variierten Frauenraubmotivs im Sinne

Digitized by Google

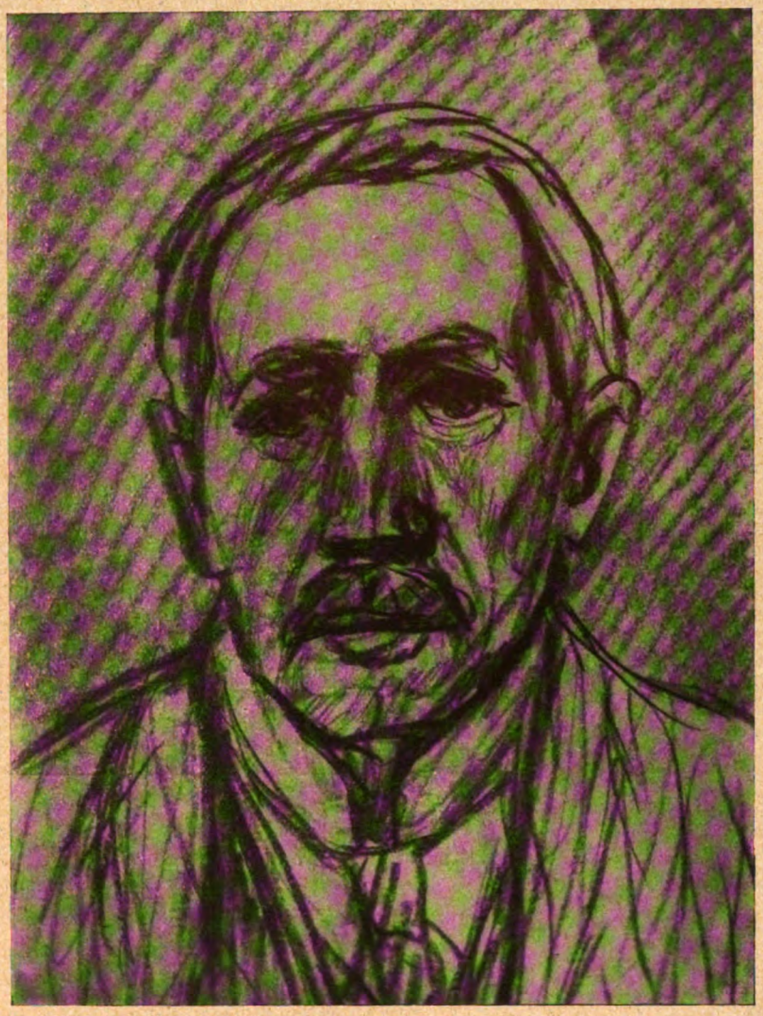


ARTUR DEGNER, MÄNNLICHER KOPF
ZEICHNUNG. 1919

Corinths, sondern auch der Komposition und der malerischen Haltung nach. Doch sind es nicht Nachahmungen. Schon diese ersten Bilder großen Formats deuten an, was der Schüler bei seinem Meister vermißt hat. Man spürt das Verlangen nach einer klaren Flächenaufteilung, nach strafferer, vom Zufall unabhängiger Konzeption, nach einer mehr endgültigen, weniger naturalistischen Form, spürt es um so mehr, je weiter Degner entfernt bleibt von der temperamentvollen Schwungkraft Corinths. Sehr bald mischt sich in den Einfluß von Corinth eine Beeinflussung durch Marées, die vor Unordnung und Matrialismus bewahren und die bewegungsreichen Motive stilistisch beruhigen und monumentalisieren soll. Wie das Ergebnis dieses Doppeleinflusses ist, erkennt man vor den „Kompositionen" aus den Jahren 1913 und 1917. Man denkt davor ebenso sehr an Corinth wie an Marées und an alles, was diese beiden Namen an Assoziationen wachrufen. Doch sagt man auch ohne Besinnen: das ist ein Degner, ein Zeichen, daß das Resumée in diesem Fall produktiv geworden ist. Wie weit der Maler dann auf den Wegen Marées gegangen ist, zeigt die „Komposition" von 1919. Hier begegnet man schon der reinen „Zustandsfigur". Hinter jenen früheren Kompositionen bleibt diese aber, um ihres absichtsvoll klassizistischen Aufbaues willen, zurück.

Degner arbeitet offenbar so, daß er Vorbilder, die Macht über ihn gewinnen wollen, gegenein-

Digitized by Google



ARTUR DEGNER, MÄNNLICHER KOPF
ZEICHNUNG. 1919

ander ausspielt. Ein Bild wie die „Frau im Morgenkleid" steht entschieden unter dem Einfluß Munchs. Dessen Fähigkeiten den Menschen als eine geistig-körperliche Einheit zu fassen, ihn seelisch wie mit einer Atmosphäre zu umgeben und dieses Seelische dann dekorativ zu verklären, mußte notwendig stark auf die synthetischen Instinkte Degners wirken. Dieser gefährlich berauschende Einfluß ist aber ausgeglichen worden durch eine produktive Bewunderung für das Naturgefühl Liebermanns. Diese Wirkung zeigt sich vor allem in den Feldarbeiterbildern*. In Degners Landschaften sind sodann Züge enthalten, die lebhaft an Rösler erinnern; doch ist zugleich viel von dem geistigen, gar nicht dekorativ kunstgewerblichen Expressionismus Domscheits darin, ohne daß man entscheiden könnte (und möchte), wer von den beiden der stärkste Anreger ist. Und betrachtet man endlich die Bildnisse, die gemalten und gezeichneten, so glaubt man Beziehungen zu Menzel wahrzunehmen. Auf diesen weist jedenfalls der Wille, den Menschen als geistige Persönlichkeit, ihn gewissermaßen kritisch deutend und erklärend zu geben. Menzel und Munch haben gleicherweise Anteil an den Bildnissen, vor allem den gezeichneten. Es gelingt Degner zuweilen gut, den Menschen als seelische Einheit zu begreifen, alles Detail einem Gesamteindruck aufzuopfern, die groteske Charakteristik bis zum Statuarischen zu treiben und den Menschen

* Kunst und Künstler, Jahrgang XVII. Seite 279 u. ff.

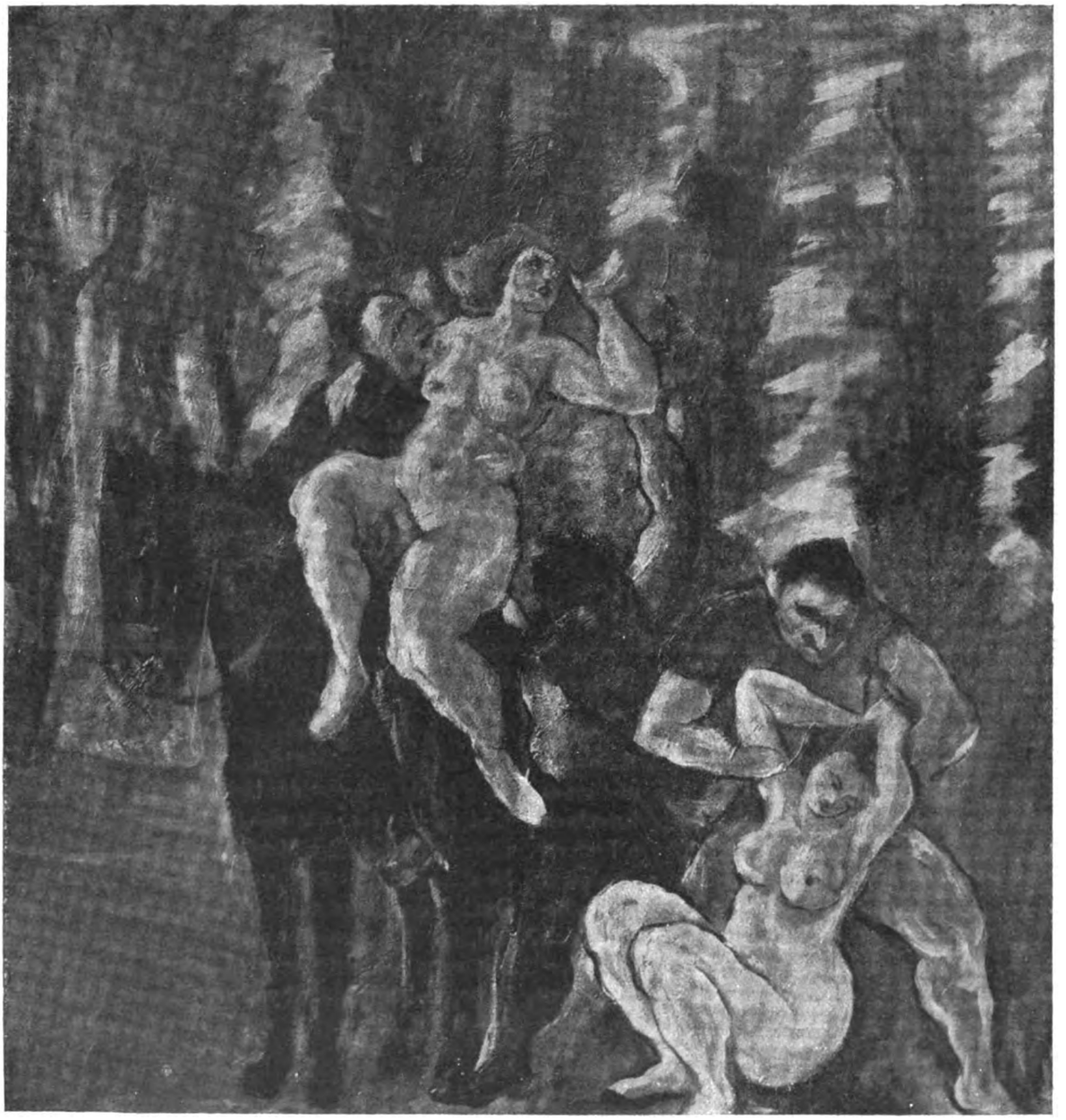
Digitized by Google

ARTUR DEGNER, LANDSCHAFT

so darzustellen, wie die Seele sich ihre plastische Ausprägung gedacht hat.

Eigentlich müßten noch mehr Künstlernamen genannt werden; mit alledem soll der junge Ostpreuße aber nicht als ein Nachahmer hingestellt werden. Im Gegenteil, je größer die Zahl der Künstler ist, die Einfluß gewinnen, um so mehr verringert sich naturgemäß der Einfluß des einzelnen Künstlers, um so mehr tritt Degner hervor als ein Resumist, und zwar als einer, dem es gelingt die Anregungen zu verarbeiten und daraus einen persönlichen Stil zu gewinnen. Freilich kann man auch wieder nicht sagen, daß er erreicht hätte, was ihm vorschweben mag: eine Synthese des einander Entgegengesetzten zu schaffen. Sein bisheriges Lebenswerk ist sehr ungleich. Die Teile liegen oft unverbunden nebeneinander. Und es ist in der Produktion Degners eine merkwürdige Ungewißheit, es ist etwas Traumhaftes darin, daß man den Künstler wach rütteln möchte, wie man einen Schlaftrunkenen weckt. Bei alledem ist die Produktion aber reich an schönen Anstrengungen und glücklichen Würfen und man steht vor der Gesamtleistung mit entschiedener Achtung. Sympathisch ist es, daß Degners Malerei und Zeichnung ganz und gar nicht gefällig sein will, daß sie sich lieber spröde verschließt, als daß sie den Betrachter zu bestechen versuchte. Der Künstler verleugnet standhaft eine entschiedene Fähigkeit bravourös zu malen, weil ihn die innerlichen Dinge mehr interessieren als der gefällige Vortrag. Das gibt seiner Produktion Charakter. Um so mehr wirkt es darum, wenn sich gewisse Arbeiten doch durch eine empfindungsvolle Malerei und eine zarte Auffassung einschmeicheln, wenn eine schöne Zärtlichkeit aus dem Ringen um das künstlerisch Wesentliche melodisch hervorbricht. Da dieser Maler nach so vielen Seiten interessiert ist, bewegt er sich scheinbar in Widersprüchen, oder doch in Gegensätzen. Einmal erscheint er als Romantiker und dann wieder streng konstatierend, hier ist er lyrisch und dort grotesk; er ist der Natur zuweilen recht nahe, und steht ihr, als Erinnerungs- und Stimmungsmaler auch wieder sehr fern, es kann sinnliche Fülle in seiner Form sein, doch auch eine gewisse Systematik und Dogmatik,

Digitized by Google



ARTUR DEGNER, KOMPOSITION. 1917

Digitized by Google

ARTUR DEGNER LANDSCHAFT. 1918 - 1919

die an Brockhusen erinnert, seine Auffassung ist lebendig und neigt zugleich dem Abstrakten zu; nebeneinander stehen ein freies Können und etwas Hergebrachtes, und eine gewandte Technik wechselt ab mit mühsamen Übermalungen, die allen Formen etwas Plumpes und Unkultiviertes geben, das nicht leicht zu ertragen ist. Degner macht es dem Betrachter nicht leicht, doch lohnt es die Mühe, sich eingehend mit ihm zu beschäftigen. An so vielerlei man erinnert wird, so verschieden die Einstellung sein muß, am Ende belehrt doch immer ein Blick darüber, daß man vor einer Arbeit von Degner steht. Die Originalität dieser Kunst besteht in der Eigenart des Umschmelzungsprozesses. Und in der Art, wie sich in jedem Versuch eine reine und impulsive Menschlichkeit äußert. Diese Menschlichkeit tastet sich mühsam durch das Dunkel der Kunst und des Lebens. Sie greift oft fehl, der Richtung aber ist sie gewiß. In Einsamkeit zehrt sie von einem eingeborenen Trieb zur Höhe, und, von einer Synthese träumend, häuft sie Arbeit auf Arbeit. (Schluß folgt.)

Digitized by Google

GEORG FR. KERSTING, GEORG KERSTING
ZEICHNUNG

GEORG FRIEDRICH KERSTING

VON

KURT KARL EBERLEIN

Kersting war, wie Friedrich auch, ganz vergessen. Er war eine der Entdeckungen in der Berliner Jahrhundert-Ausstellung. Man fand acht Bilder zusammen, die man bewunderte. Man schrieb über seine Beziehung zu Goethe und über einzelne Funde*. Wieder war es Lichtwark, der ihn zuerst suchte und fand. Aber bis heute gibt es über ihn, wie über Friedrich auch, kein Buch. Man kennt ihn noch immer nicht. Ein guter Zufall ließ mich nun den Enkel und die Enkelin des Meisters und den Schatz seines Nachlasses finden, aus dem einige unbekannte Gemälde hier gezeigt werden, und so wird es mir endlich möglich, Kersting, den deutschen Maler, seinem Volke in einem umfassenden Werke bekannt zu machen. Was hier heute gesagt wird ist das vorläufige, nicht das endgültige Ergebnis meiner Studien; denn noch liegt manches im Dunkeln*.

Georg Friedrich Kersting wurde am 22. Oktober 1783 in Güstrow in engen Verhältnissen geboren. Früh verwaist hatte er zwei Schwestern und einen Bruder, der im russischen Feldzug verschollen zu sein scheint. Auch lebte lange ein alter Oheim, der ihn innig liebte. Kersting besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und trieb

* Kunst und Künstler III, V, IX.

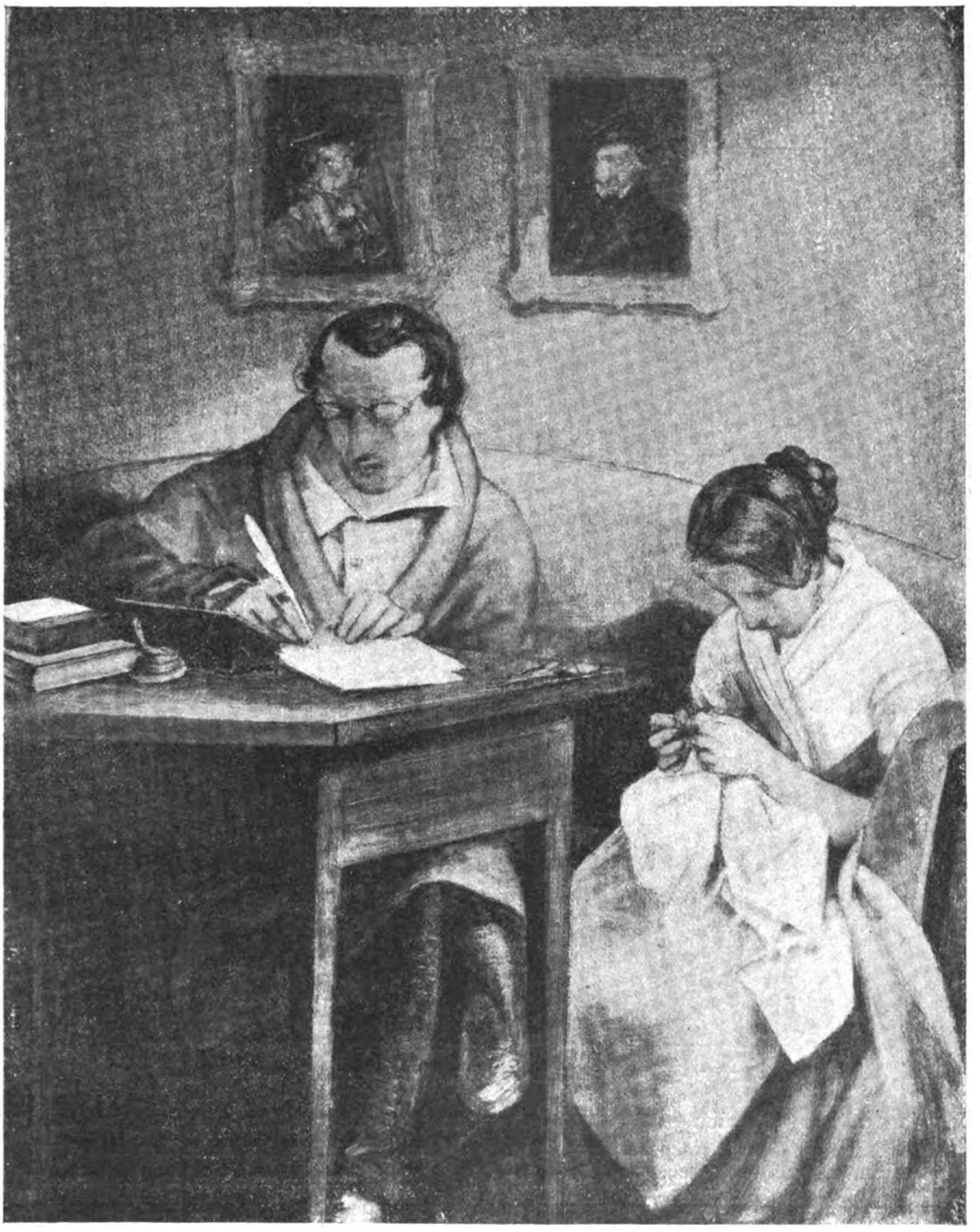
* Dieser Vortrag wurde im Winter 1919 in der Volkshochschule Karlsruhe gehalten. — Hinweise auf unbekannte Bilder, Zeichnungen oder Erwähnungen Kerstings werden an die Redaktion erbeten.

Digitized by Google

GEORG FR. KERSTING, BILDNIS RICHARD KERSTINGS

künstlerisch begabt früh ins Leben hinaus. Wohin er sich zunächst gewandt ist noch ungeklärt. Spätere Bemerkungen von ihm deuten an, daß er mancherlei versucht und irr und wirr im dunklen Drange erst spät zu ernstlicher Arbeit Ruhe fand. Etwa zwanzigjährig ging auch er nach Kopenhagen um die Dänische Kunstakademie als Maler zu besuchen. Runge und Friedrich kann er nicht mehr gefunden haben. Aber auch er gewann jene feine, saubere malerische Technik, die alle Bilder solcher Deutschdänen aus der deutschen Malerei deutlich heraushebt. Daß er ein guter und begabter Schüler war, beweist die Tatsache, daß er 1806 die kleine und 1807 die große silberne Medaille bekam, die noch heute mit dem Abgangszeugnis bei den Nachkommen bewahrt werden. 1807 zog das Unheil über Kopenhagen herauf. Die englische Flotte blockierte die arme kleine Hauptstadt, beschoß sie drei Tage lang bis sie in einzelnen Teilen brannte und einen schmählichen Frieden schließen mußte. Und doch hatte der heldenhafte Geist der Verteidigung, der alle Männer auf die Wälle rief, ganz Europa für die Dänen gegen das räuberische England gewonnen. Während damals die Ausländer aus der bedrohten Stadt flohen blieb Kersting ruhig da, um ihr Schicksal zu teilen, und wir werden später noch sehen, daß er immer ein Ritter ohne Furcht und Tadel war. 1808 vertauschte auch er wie Runge und Friedrich Kopenhagen mit Dresden. Um die Stadt und die Lebensweise darin zu verstehen, empfiehlt es sich, die köstlichen Schilderungen in den Lebenserinnerungen des Wilhelm v. Kügelgen und der Louise Seidler nachzulesen. Wir stellen uns Dresden und sein Leben meist garnicht eng genug vor. Ganz Dresden hatte damals 800 Häuser; man war eleganter und höflicher als in Berlin oder München; aber man war durch den langen Frieden eingeschlafen, sodaß die Vogelnester in den Kanonenrohren auf den Wällen das beste Gleichnis für das stille, friedliche und enge Leben waren. Das eigentliche Kunstleben war weniger in der Akademie als in der Galerie zu finden. Hier in dem alten Gebäude hatten die Maler und die Fremden für immer Zutritt, nachdem sie einmal einen Dukaten (viel Geld für damals) gezahlt hatten. Einheimische gingen deshalb kaum hin. Hier in den Sälen der Altdeutschen und Italiener, im Saal der Sixtina und des Correggio fand man die Künstler und Kopisten, die Malerinnen und Dichter, die altklugen Hofräte und Kritiker, auch hie und da die majestätische Gestalt Goethes, der Dresden besonders liebte und immer von einem Schwarm Trabanten verfolgt die Einsamkeit suchte, um heimlich mit der hübschen Louise Seidler spazieren zu fahren, bei Körners oder Kügelgens Tee zu trinken. Es gab damals in Dresden Häuser, in denen sich alle Kreise und Stände im Sinne einer künstlerischen Kultur zusammenfanden. So das Haus des Appellationsrat Körner, dessen Schwägerin die Malerin Dora Stock, dessen Freund Schiller, dessen Sohn Theodor, der Bergbaueleve, Dichter und spätere Wiener Dramaturg, war. So das Haus des Münzmeisters Kummer, des Malers v. Kügelgen oder der Malerin Therese aus dem Winkel, wo man bescheiden, zwanglos gesellig die Maler Friedrich, Kersting, Heinrich, den Dr. Carus, Förster, Müller und Schubert, die Philosophen, die Malerinnen Bardua und Seidler, kurzum alle die eigen-

Digitized by Google



GEORG FR. KERSTING ERNST UND ANNA KERSTING

Digitized by Google

artigen liebenswerten Menschen traf, die wir aus Kügelgens Buche kennen. Fremde aus Berlin oder Weimar, wie Frau Hertz, Dorothea Veit (die Frau Friedrich Schlegels) Frau Schopenhauer, oder aus Jena Frau Frommann, in deren Haus sich Goethe besonders wohl fühlte, wenn Minna Herzlieb ihre

GEORG FR. KERSTING, FRAU AGNES KERSTING, GEB. SERGEL

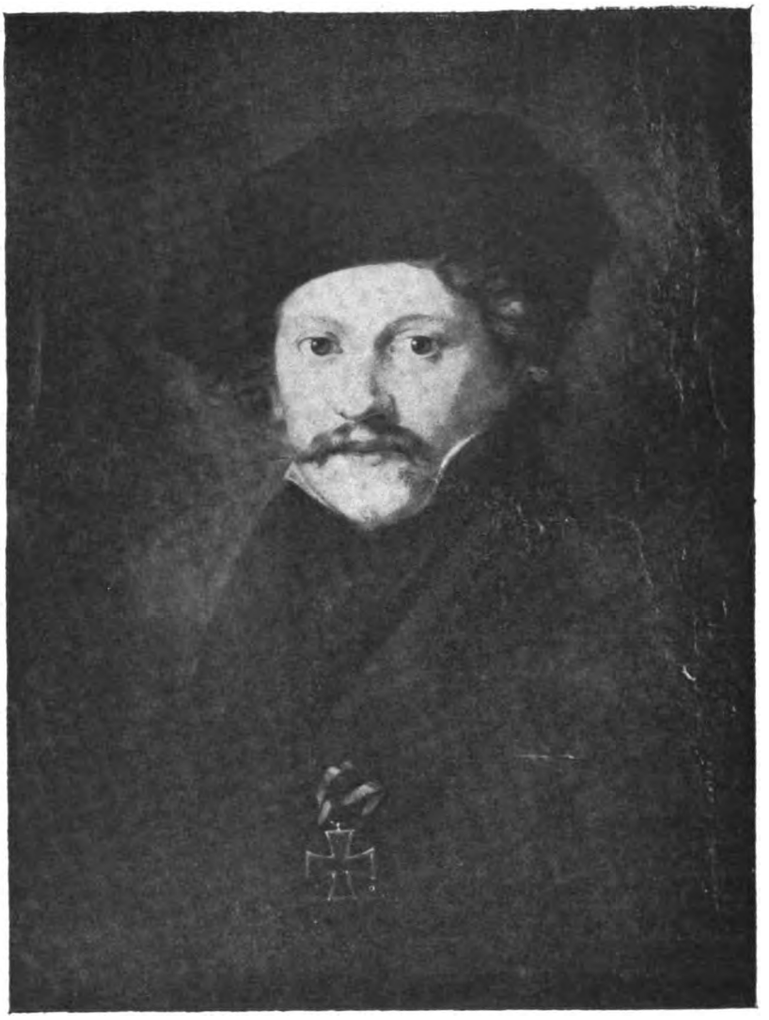
schönen Augen ihm zuwandte — alle und all dies machten Dresden zu einer kleinen Kulturinsel, die auch Napoleons Adler nicht überschatten konnte. In dieser Zeit schloß sich Kersting besonders innig an Friedrich an, der sein Vorbild war und der ihm der innigste Freund der nächsten Jahre blieb. Beide unternahmen Wanderungen ins Riesengebirge oder auf der Insel Rügen; die Skizzenbücher erzählen davon. Kersting scheint damals in der Art Friedrichs stille Landschaften mit Sphinxen und Toren gemalt zu haben. Daneben aber Porträts, die sich aus dem akademischen Schema zu einer eigenen Art von Zimmerporträts wandelten. Bevor ich aber von diesen Porträts und von seinen Erfolgen berichte, wollen wir uns von den Zeitgenossen den jungen Kersting, sein Wesen und seine Art darstellen lassen.

Die Malerin Louise Seidler, die in jenen Jahren 1810 und 1811 dem Künstler innig befreundet war, erzählt in ihren Lebenserinnerungen (die Hermann Uhde 1895 herausgab) folgendes: „Kersting war ein überaus drolliger, guter Mensch. Morgens besorgte er seine Wirtschaft, das heißt: er kehrte seine Stube und Kammer aus, spaltete bei kalten

Digitized by Google

Tagen Holz zum Einheizen, holte Lohballen vom Torfboden usw. Dann kam seine alte Aufwärterin, hinsichtlich deren Kersting kein größeres Vergnügen kannte als: sie vor seine Entwürfe oder vollendeten Bilder zu führen, wo sie dann immer angeben mußte, was dieselben vorstellen, und natürlich den größten Unsinn zu Tage förderte. Lustig lachend erzählte uns Kersting dann: die Alte habe zwei ägyptische Löwen für Eichhörnchen, einen dürren Baum für Hirschgeweihe, ein verfallenes Burgtor für einen doppelten Adler gehalten". Auch Kügelgen nennt Kersting einen frischen jovialen, für seine Kunst begeisterten Menschen, der ihm und seinen Kindern als Freund des Hauses besonders lieb geworden. Jeder hatte ihn gern und wenn wir sein Bildnis sehen, verstehen wir es.

Im Jahre 1811 hatte der junge Maler seinen ersten großen Erfolg. Trotzdem Kügelgen schrieb „Die Musen fliehen beim Geklirr der Waffen — und etwas anderes will der Zeitgeist nicht", trotzdem man überall schon den losbrechenden Krieg und die Abrechnung mit Frankreich vorausahnte und den Kometen des Jahres 1811 als eine furchtbare Kriegsrute Gottes deutete, trotzalledem war die Akademieausstellung in Dresden ein Ereignis wie immer. Alles stand vor zwei Bildern, die der junge Kersting als Gegenstücke gemalt hatte. Das eine zeigte seinen Freund Friedrich im Atelier, das andre den Freund Kügelgen im Atelier. Hören



GEORG FR. KERSTING, SELBSTBILDNIS DES MALERVORSTEHERS KERSTING

Digitized by Google

GEORG FR. KERSTING, DIE LORELEY

wir, was Emma Körner dem Bruder Theodor schreibt, der damals als ausgewiesener Student in Berlin studieren sollte: „Zwei kleine Bilder mit vielem Geist gemacht haben mich wegen des Kontrastes sehr amüsiert. Es sind Friedrichs und Kügelgens Malstuben. Du kennst die gewaltige Einfachheit in der von Friedrich, und der Künstler selbst sitzt eben in einer ganz natürlichen Stellung vor seinem Bild emsig damit beschäftigt. Bei Kügelgen ist dagegen alles Eleganz und das ganze Zimmer strotzt von Hilfsmitteln zur Kunst; da gibt es Farbengläser, Gipsfiguren und Bücher ohne Ende. Beide Künstler sind sehr ähnlich und es liegt viel Schelmerei bei der Zusammenstellung dieser beiden Ateliers zugrunde." — Emma Körner hatte also das Neue und Eigene dieser beiden Gemälde fein erkannt. Es war dies, daß man den Menschen nicht nur als Körper und Erscheinung, sondern als ein Ganzes mit seinem Zimmer und seinen Dingen porträtiert. Wenn wir wirklich Persönlichkeiten sind, ist ja unser Zimmer nur die Schale, nur die Fortsetzung unsres Wesens. In kulturstarken Zeiten sind die Zimmer gleichsam die Gipsabgüsse, die Siegeldrucke des Wesens, das sie bewohnt, sein Gleichnis und Bildnis, und wir verstehen, welcher Barbarei es bedarf, wenn sich die neuen Reichen ihre Häuser und Zimmer von einem Architekten oder Dekorateur einrichten lassen, sodaß sie selbst das schlechteste Stück im ganzen Haus sind. Ein Zimmer und ein Haus von Kultur wächst wie ein Schneckenhaus, wie etwas eigenes, wesentliches von innen heraus um Mensch und Familie. Kultur ist nichts Fertiges, Käufliches, Kultur ist Organisches, Gewordenes, Gewachsenes, ist erworbenes Wesen. Dies also zu porträtieren war das Neue damals und dies entschied zugleich mit der feinen und liebevollen Malerei den Erfolg. So empfand es auch Kügelgen, der uns das (offenbar verschollene) Porträt seines Vaters so genau beschreibt, daß wir den reizvollen Gegensatz der beiden Atelierbilder sogleich empfinden.

Trotz dieses Erfolges und einiger Bestellungen ging es dem armen Kersting doch recht kümmerlich; aber seine gute Laune, sein Witz, sein Optimismus und seine junge Liebe zu dem Töchterchen des Postmeisters Sergel ließen die Sorgen nicht aufkommen. Seine Freundin Louise Seidler, die er gerade damals malte, als sie bei Kügelgens im Gottes-Segenhaus wohnte [er malte sie als Stickerin und später als Haarflechterin], die liebliche Kollegin war es, die ihm heimlich aus der Not half. Ihr feines und reines Wesen, ihr Liebreiz und ihre traurige Jugend, die unter einem rohen Vater litt, dies und ihr Talent war es, was sie bei Goethe empfahl. Dieser Freund aller Vereinsamten, der das menschliche Herz so wohl erkannte, der aus seiner eigenen unbefriedigten Häuslichkeit die Entspannung und Erfrischung seiner faustischen Seele in der Natur, in der Kunst, in der Phantasie der Liebe wie in weltumfassender Arbeit suchte, Goethe, der sich wie jeder Weise immer am Ende dem Schönen zuwandte, hatte mit der jungfräulichen Malerin eine väterliche Freundschaft begründet, die sich nun aufs Schönste ausreifte. Die Seidler hatte Anfang 1813 einige Bilder

Digitized by Google

GEORG FR. KERSTING, DES KÜNSTLERS SCHWIEGERMUTTER, POSTMEISTERIN SERGEL

Kerstings mit einer Schilderung seiner Armut an Goethe gesendet und dieser hatte auch sogleich ein Bild — die Stickerin — an den Herzog Karl August verkauft. Um dem Künstler noch entschiedener zu helfen veranstaltete nun Goethe für die übrigen Bilder eine Lotterie (das Los zu drei Kopfstück) und erreichte wirklich Anfang März, daß die Lotterie gezogen wurde. Eines der besten Bilder — den eleganten Leser — gewann der Vater Seidler, der Universitätsstallmeister in Jena, der nur zu gern darauf verzichtete, so daß es vom Großherzog für sechs Louisdor erworben wurde

Digitized by Google

und heute noch im Schloß zu Weimar hängt. Ich habe schon des öfteren betont, wie Goethe eigentlich der neudeutschen Kunst der Romantik abgeneigt war und seine klassizistische Kunstlehre trotz mancher Widersprüche aufrechterhielt. Da ist es nun rührend zu sehen, wie er doch derjenige war, der den jüngsten Künstlern wie Runge, Friedrich, Kersting immer weiter half mit Rat und Tat, und wie doch schließlich sein Segen und sein Wort für jene eine lebendige Kraft bedeutete, was wir uns in unsrer goethelosen Zeit garnicht vorstellen können. Für Kersting war es ein wahrer Segen, als er bald darauf mit dem Freunde Theodor Körner in Dresden Goethe gegenüber stand und dieser den begeisterten Freiheitskämpfern glücklichen Erfolg wünschte — trotzdem er innerlich nicht an die Unterwerfung des dämonischen Napoleon glauben wollte, der für ihn ein Naturelement, ein Halbgott, eine Idee zu Pferd war, die man nicht so bald besiegt. Und noch einmal — später 1824 — besuchte unser Maler den Dichter in Weimar im bekannten Hause, wurde liebreich aufgenommen und erzählte noch als alter Mann davon. Es ging den Menschen der Freiheitskriege wie denen der Friedericianischen Zeit, die den großen König noch gesehen oder gekannt hatten. Wer um Goethe lebte, wer ihn noch sah oder kannte, war meist ein andrer, ein glücklicherer Mensch, der zur Nachfolge Goethes gehörte, einer, der an den Geist und an das göttliche Walten im menschlichen Genie glaubte, einer, der im Guten, Wahren, Schönen resolut und tätig zu leben lernen wollte! –

Das arme Sachsen als deutscher Staat und als französischer Bundesstaat hatte eine Doppelrolle zu spielen. Die kühle uns unbegreifliche Neutralität und Gleichgültigkeit, die damals kluge gute Menschen gegenüber dem deutschen Schicksal, der Vernichtung Preußens und Österreichs an den Tag legten, erklärt sich aus der völlig unpolitischen und undeutschen Bildung jener Humanisten und Weltbürger, die im kleinen engen Alltag so dahinlebten, wie noch viele unter uns, denen ihr Ämtchen oder Pöstchen nur der Lehnstuhl für ein pensionsberechtigtes Alter war. Damals erwachte jener neue Geist, der Vater und Sohn wie zwei Geschlechter trennte, der heute wieder zwei Welten und zwei Weltanschauungen voneinander trennt. Sind doch politische Anschauungen, wenn sie nicht zu Geschäft, Beruf, Religion gehören, die Äußerungen einer Weltanschauung, die kein Wenn oder Aber kennt, die nur der Ausdruck eines Charakters ist. Dies zeigte sich in jenen gährenden Jahren vor 1813 allenthalben, und ich führe als bestes Beispiel eine Familie vor, deren Namen bekannt ist: Körners. Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn Körner, zwischen dem alten Appellationsrat und dem jungen Dichter, der nicht ohne Absicht in seinem „Zriny" lehrte, wie man stirbt, – die Liebe war denkbar innig, aber der Begriff Vaterland oder Deutschland war nicht der gleiche. Gottlob, nicht der gleiche! Zur Weihnacht 1811 schrieb der besorgte Vater dem Sohne: „Wohl dem, der in der politischen Welt nicht mehr lebt, als sein Amt von ihm fordert. Und wehe dem, der sein Vaterland liebt, wenn er nicht Herr seiner Leidenschaften ist, zur Unzeit aufbraust und sich zu seinen Zwecken unmoralische Mittel erlaubt Ein jeder suche in seinem Amte so nützlich zu sein als möglich, suche durch Wissenschaft, Kunst und Sitte die Menschheit im Ganzen und besonders seine Nation, so viel an ihm ist, weiter zu bringen, und die Nachwelt wird erndten, wo er gesäet hat. Beneidenswert ist derjenige, dem es im Kreise der Seinigen so wohl wird, daß er die ganze übrige Welt dabei vergessen kann. Und im Gefühl dieses Glücks, zu dem Du das Deinige beiträgst und ferner beitragen wirst, werde ich mit Dank gegen Gott mein Weihnachtsfest feiern." Das junge Deutschland dachte damals anders und der Sohn Theodor schrieb dem guten Vater, der an der Freiheit Licht vom Norden noch nicht glaubte, dagegen: „Man spricht so viel von Aufopferung für die Freiheit und bleibt hinter dem Ofen. Ich weiß wohl, daß ich der Sache den Ausschlag nicht geben würde, aber wenn jeder so denkt, so muß das Ganze untergehen. Man wird vielleicht sagen, ich sei zu etwas besserem bestimmt, aber es gibt nichts besseres, als dafür zu fechten oder zu sterben, was man als das höchste im Leben erkannt hat." —

So dachte, so lebte, so handelte das neue Geschlecht und wir wissen, wie gerade Theodor Körner der vorleuchtende Anführer der Jugend, der vielgeliebte Schlachtensänger des Krieges, der Lützower Jäger wurde, der das Volk der Sachsen aufrief, der in Dresden im März 1813 nach abenteuerlicher Flucht aus Wien wie ein Kriegsgott die Jugend mitriß und sein flammendes Leben wie ein Blitz im Waldgefecht beschloß. Auch der junge

Digitized by Google

GEORG FRIEDRICH KERSTING, ANSICHT VON MEISSEN

UNVOLLENDETE ÖLSKIZZE

Digitized by Google

GEORG FR. KERSTING, ANNA FÜRSTIN SAPIEHA

Kersting folgte in Dresden seinem Rufe, ging unterstützt von Kügelgen und Friedrich (denn man lebte auf eigene Kosten) zum Lützower Korps und war in jener wilden todeskühnen Schar von Blutsbrüdern, die der Feinde Schrecken war, mit Körner, Friesen, Förster in einer Kompagnie. Er selbst malte sich später noch als Lützower Jäger und ein Bildchen, wie er marschbereit von der jungen Braut Abschied nimmt; er hat uns in seinen Skizzenbüchern die edlen und kräftigen Köpfe der Kameraden festgehalten. Kersting war im Gefechte so hervorragend, daß er in Sievers Geschichte des Lützower Freikorps hervorgehoben ist als der „Oberjäger Kersting", der am 16. September am Gördewalde als der erste auf der Schanze eine Haubitze nahm. Er wurde Offizier und Ritter des Eisernen Kreuzes, und das hieß damals noch etwas anderes als später. Seine liebsten Freunde Körner und Friesen fielen und er hat sie tief betrauert. Als er endlich heimgekehrt war, malte er seine patriotischen Bilder jenen als Ehrenmal. Man erinnert sich der patriotischen Bilder Friedrichs, wie sahen nun die Kerstings aus? Hatte Friedrich Symbole, wie das Grab des Arminius, den französischen Chasseur im Walde, die Heldengräber in der Einsamkeit gemalt, so malte nun Kersting die Lützower Jäger auf Vorpostenwacht am Walde vor deutschen Eichen ruhend, wie er sie oft gesehen. Das Gegenstück dazu zeigte ein kranzwindendes Mädchen, am Bach in einem düstern Eichenwald. Sie windet traurig drei Kränze, und drei Namen sind in die Eichen eingeschnitten: Körner, Friesen, Reinhart — die Namen der gefallenen Freunde. Dies war Kerstings patriotische Kunst.

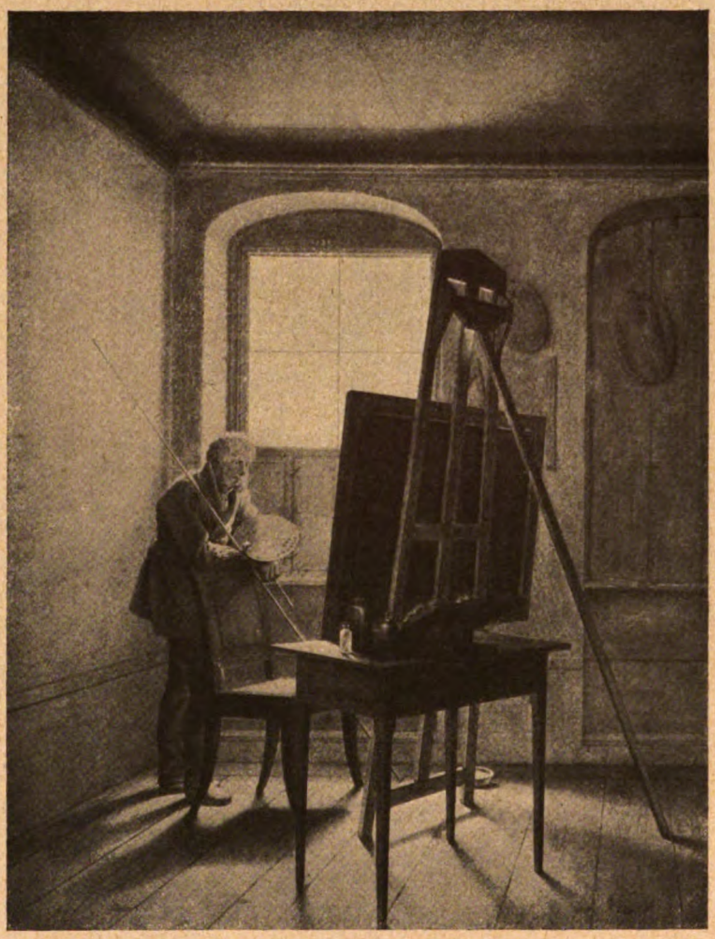
1815 folgte unser Künstler einem ehrenvollen Rufe als Hofmaler und Hausgenosse der Fürstin Sapieha nach Polen, wo er in Warschau und auf dem Gute Radzin den fürstlichen Kindern Zeichen- und Malstunden gab. Nebenbei malte er mehrere historische Bilder, die bis jetzt alle verschollen sind, wie wir überhaupt über diese Jahre in Polen das wenigste wissen. Mit einem rühmlichen Zeugnis kehrte Kersting 1818 nach Dresden zurück, von Heimweh und Liebe getrieben. Ich erwähnte schon, daß ihn längst eine junge Liebe gefesselt hatte. Als er nun, die erste Stelle des Malervorstehers an der Porzellanmanufaktur in Meißen erhielt, konnte er endlich die siebzehnjährige Braut Agnes Sergel heimführen. Die schöne Wohnung auf dem Schloßberg mit dem Blick über Meißen, die neue erfolgreiche Tätigkeit und das junge Glück des Liebenden, dies alles findet sich in seinen Briefen gespiegelt,

Digitized by Google

GEORG FR. KERSTING, KERSTINGS KINDER
HERMANN, RICHARD, ERNST UND ÄNNCHEN KERSTING

die ich mit den Briefen der Söhne Ernst, Hermann, Richard herausgeben werde, denn diese Familie verdient es, wie die der Kügelgen weiten Kreisen bekannt zu werden. Kersting hatte nun nicht nur die Maler und Gesellen unter sich, den großen Betrieb der Manufaktur und ihrer Niederlagen, er mußte den Geschmack, den Stil der Bemalung, vor allem die neue preiswerte Technik des Vergoldens überwachen. Das erste große Werk, das er schuf, war jenes Schlachtenservice, das der sächsische König 1818 für den Herzog von Wellington in Meißen machen ließ und das heute noch in England bewahrt ist. So flossen ihm arbeitsreiche Jahre im Gleichmaß dahin. Vier Kinder, drei Söhne und ein Töchterlein, wurden ihm geboren und lebten als echte Kerstings den guten und frommen Geist des Hauses. Ihr Briefwechsel ist es, der uns das edle Familienleben, die Sorgen und Kümmernisse der Armut, die Freuden der Freundschaft, der Musik, der Dichtung, der Kunst, die hohe Denkart und die süße Weisheit des Lebens als „das schönste Glück" wieder lebendig macht: „Der wahrhaft edle Mensch kann immer heiter sein. Ist es in uns selbst hell, so kann es nie ganz dunkel werden. — Du mußt alles erst aufgeben, um dann alles wiederzugewinnen. Nur die Liebe im Herzen und das Vertrauen auf Gott sei unwandelbar. — Alles mag mir das Schicksal in diesem Leben rauben, nur nicht die Liebe im Herzen und das Bewußtsein des Seelenadels!" — So umschrieb es der junge Richard Kersting, der als Apotheker und Chemiker seinen Weg machte, der einzige, der die Geschwister überleben durfte, denn Ernst der Mediziner, Hermann der Maler und Ännchen starben allzufrüh in der Blüte der Jugend dahin. Sorgen und Kummer waren längst eingezogen. Der Vater Kersting sah nur noch, wie schwer und dunkel das Leben war, denn die Armut macht müde. Auch er wurde wie Freund Friedrich hypochondrisch und quälte die Seinen ohne es zu ahnen. Nach Ernsts Tod verdüsterte sich das Heim. Umsonst hatte er immer wieder gepredigt: „Das beste Glück ist nicht unglücklich zu sein. Auf einem einzigen Quadratfuß Erde stehend, kann der Mensch Taten der Unsterblichkeit ausführen und dieser Quadratfuß Erde ist das Bewußtsein der Persönlichkeit. Genieße die Gegenwart und wenn du Sehnsucht brauchst, so nimm ihren Stoff aus derselben!" — Hermann und Richard waren es, die immer wieder Freude, Trost und Glauben spendeten, Freunde mitbrachten, Musik und Aufführungen machten. 1843 wurde die silberne Hochzeit mit Kometenwein gefeiert. 1844

Digitized by Google



GEORG FR. KERSTING, CASPAR FRIEDRICH IM ATELIER

war das Meißener Sängerfest. 1845 die Wassernot. Eine Reise nach Nürnberg, nach Berlin, nach Weimar, das waren die großen Erlebnisse dieses armen Künstlerlebens. Ein Weinberghäuschen war dem Kränkelnden letzte Freude. Die Kunst, kleine Aufträge, frischen und liebevoll gemalte Bilder, halfen ihm Kummer und Sorgen überwinden. Nach leidensvollen Tagen starb der Malervorsteher Kersting am 1. Juli 1847. Der fromme, biedere, temperamentvolle Mann, dem bei seiner Dose und Pfeife, bei Shakespeare und Goethe, abends im Kreise der Seinen im Biedermeiersofa am wohlsten war, der Meister der Zimmerporträts und der köstlichen Bilder deutschen Lebens war längst vergessen! —

Um uns nun über Kerstings Kunstwesen klar zu werden, müssen wir uns an das Runges und Friedrichs erinnern. Wie schon bei Friedrich sich der hohe Flug der Ideen und Gedanken, die in Blume und Farbe, in Arabeske und Hieroglyphe bedeutsam wurden, zu dem tieferen Bereiche der Landschaft gesenkt hatte, die aber doch das Gleichnis der Seele, der Melancholie und Weltenverlorenheit war, so strebte nun bei Kersting alles wieder zur Naturnähe. Ihm, dem Gesunden, Fröhlichen, Unbeschwerten, war die Kunst die klare, bunte Schau des täglichen Lebens. Was er vor sich, was er um sich sah, wollte er porträtieren mit der ganzen Kultur seiner zarten warmen Malerei, die sauber, fest und sicher das Spiel des Lichtes in Zimmer und Fenster, Haus und Garten, liebevoll wiedergab. Man meinte gerade in Kersting einen Vorläufer der Freilicht- und Valeurmalerei des späteren Impressionismus gefunden zu haben und übersah nur allzugern, daß auch seine Porträts trotz aller Naturnähe geistige Porträts, gemalte Physiognomik, angewandte Seelenkunde, malerische Symbolik waren. Sie wissen, was das neue seiner Zimmerbilder für damals war. Nicht umsonst gedachte Goethe seiner, als er in „Wahrheit und Dichtung" das Zimmerchen der Klettenberg beschrieb. So ganz neu war ja der Gedanke, das Zimmer und Gerät des Menschen mit zu porträtieren, nicht. Wir wollen uns nur der Zimmerbildnisse Eycks oder Holbeins oder der Holländer erinnern, aus deren Vorbild sich das Zimmerporträt (besonders der Künstlerbildnisse und Selbstbildnisse) in den folgenden Jahrhunderten herleiten läßt. Diese Liebe zur holländischen Klein- und Feinmalerei, diese neue Naturtreue ließ auch jene Bildchen Chodowieckis und Tischbeins entstehen, die uns die Menschen in ihren Zimmern wie in einem Guckkasten zeigen. Kersting hat dies in Deutschland zur Meisterschaft entwickelt; Seele, Krüger, Menzel waren darin seine Nachfolger und bei den Dänen haben Eckersberg, Bendz und Hammershoj das Zimmer als Stimmungsbild behandelt. Waren die Menschen in Friedrichs Bildern gleichsam die Augen des Bildes, die Gedanken der Landschaft in Menschengestalt, einsam, traurig, still und ab-

Digitized by Google

GEORG FR. KERSTING, ÄNNCHEN KERSTING
ZEICHNUNG

gewandt — so sind die Menschen der Kerstingbilder die Bewohner, die Beseeler dieser Zimmer, die ihr Wesen auszudrücken haben. Auch sie sind allein, einsam, unbewußt, wie Gretchen im Faust leise singend belauscht. Eine stille Tätigkeit, das Schreiben, das Lesen, das Sticken, das Frisieren, das Sinnen bringt uns diese Menschen nahe, und wenn wir sie auch nicht kennen, sind sie doch gute Bekannte, die wir für immer lieben, denn es sind Menschen vom Geiste Kerstings, Menschen seiner Welt, seiner Art, seiner Zeit.

Diese menschlichen Stilleben gehören fast schon ins Bereich des „Genre", der Kleinhistorie, und es hat sich auch Kerstings Kunst immer entschiedener dem Genre, schließlich dem Strome der Zeit folgend auch der Historienmalerei zugewandt. Der Triumphzug der Düsseldorfer Historienmalerei, der in Dresden, dem spätromantischen Askalon der Philister, mit den großen Bravourstücken (wie Bendemanns Jeremias oder Lessings Hussitenpredigt) alle Tradition überrannte und seit 1842 mit der belgischen „Malheurmalerei" im Sinne französischer Malkunst alles Deutsche und Dagewesene vernichtete — diese neue Richtung zwang auch die abgelegensten Triebe in seine Bahn. Der Sohn Hermann Kersting lernte auf der Akademie bei Bendemann und erzählte dem alten Vater Wunderdinge von den neuen Düsseldorfer Farbwundern. Gottlob, war der alte Romantiker nicht zu bekehren. Er malte seine Mignon, seine Loreley, Geburt und Tod, Kinder und Weintrauben und manches Religiöse, er dachte sich in die großen Szenen Fausts oder Dantes hinein und blieb doch der Gleiche, der nicht der Zeit zuliebe belgisch, französisch oder düsseldorferisch sprach. Er sprach deutsch, goethesches, friedrichianisches, romantisches Deutsch Die Enkel von heute dürfen es erst würdigen. Aus dem Abend zurückschauend in die hellere Stunde, dürfen sie dankbar genießen, was einmal lebendig war. So wächst uns Erkenntnis und Lebensfreude aus dem Staunen über die Wunder des Geistes. Ernst Kersting, der Frühreife, hat es einmal gefunden, das Geheimnis des fröhlichen Herzens, wenn er aus Not und Kummer, aus Arbeit und Krankheit dem Bruder schrieb: „Unser himmlischer Vater ernährt die jubilierenden Taugenichtse unter dem Himmel. Wir sollen mehr sein, aber auch jubilieren!" —

Nicht ohne Absicht beschließe ich diese Ausführungen über Kersting mit einem Gedicht von ihm. Denn was könnte das Wesen eines Künstlers besser aussprechen als sein Bild oder sein Gedicht. Es ist ja kein Zufall, daß diese Maler alle ein lebendiges Verhältnis zur deutschen Sprache, vor allem zu Goethes Dichtung hatten. Runge und Friedrich waren Dichter und auch Kersting war in seiner Weise ein Poet. Ich fand in einem seiner Skizzenbücher ein Gedicht des Freundes Körner, den er so innig liebte und beklagte. Nach dem Tode des gefallenen Dichters hat Kersting mit einem letzten Verse den Epilog gegeben. Das Gedicht lautet:

Der Treue Tod.

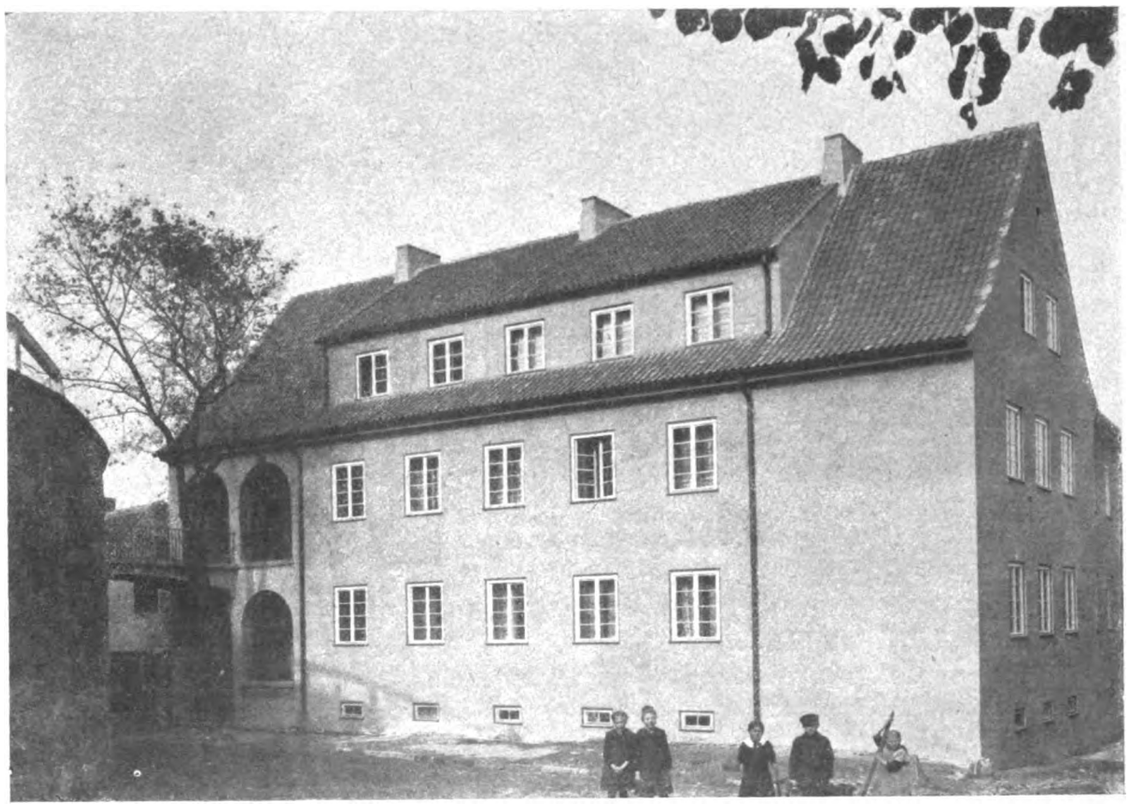
Der Ritter muß zum blutigen Kampf hinaus
Für Freiheit, Gott und Vaterland zu streiten
Da zieht er auch vor seines Liebchens Haus
Nicht ohne Abschied kann er von ihr scheiden:
„O weine nicht die Äuglein rot
Als ob nicht Trost und Hoffnung bliebe
Bleib ich doch treu bis in den Tod
Dem Vaterland und meiner Liebe!"

Digitized by Google

Und als er ihr das Lebewohl gebracht
Sprengt er zurück zum Haufen der Getreuen
Er sammelt sich zu seines Landes Macht
Und mutig blickt er auf des Feindes Reihen:
„Mich schreckt es nicht was uns bedroht
Und wenn ich auf der Walstatt bliebe
Denn freudig geh ich in den Tod
Für Vaterland und meine Liebe!"

Und furchtbar stürzt er in des Kampfes Glut
Und tausend fallen unter seinen Streichen
Den Sieg verdankt man seinem Heldenmut
Doch auch den Sieger zählt man zu den Leichen
„Ström hin mein Blut so purpurrot
Dich rächten meines Schwertes Hiebe
Ich hielt den Schwur treu in den Tod
Dem Vaterland und meiner Liebe." —

Und dies Gedicht, das Ahndung eingeflößt
Schuf das Geschick zur schmerzenvollen Wahrheit
Des Dichters Geist vom Erdenband gelöst
Hob sich empor zur ewigen Lieb und Klarheit
Er sang und starb, wie edler Sinn gebot
Daß Lied und Tat unsterblich bliebe
Denn er blieb treu bis in den Tod
Dem Vaterland und seiner Liebe. —



GOLDAP, HAUS MIT ZUGANG ZUM ERSTEN STOCKWERK

Digitized by Google

DIE NEUE UMSATZ- UND LUXUSSTEUER

VON

FELIX SZKOLNY

Die Umsatzsteuer ist nunmehr in dritter und — wie nicht anders zu erwarten — vermehrter Auflage erschienen. Die allgemeine Umsatzsteuer, die bisher 0,5 v. H. betrug, ist auf 1½% erhöht worden. Die Luxussteuer von bisher 10% ist neu geregelt. Das Gesetz unterscheidet drei Arten:

1. Die Steuer auf die Lieferung bestimmter Luxusgegenstände, die beim Hersteller erhoben wird und 15% beträgt. Damit ist eine ganz neue Art der Luxusbesteuerung eingeführt. Es handelt sich hier in erster Linie um Unternehmer, die einem Gegenstand die letzte Bearbeitung geben, die ihn zum unmittelbaren Gebrauch geeignet macht. Erfolgt jedoch die Bearbeitung im Auftrage eines Bestellers, der Gegenstände der betreffenden Art innerhalb seiner gewerblichen Tätigkeit weiter veräußert, so gilt der Besteller als Hersteller. Daher ist zum Beispiel der Kunstverleger, der in einer Druckerei ein Werk der Graphik herstellen läßt, Hersteller im Sinne des Gesetzes.

2. Die Steuer auf die Lieferung bestimmter Luxusgegenstände, die im Kleinhandel, also beim Übergang an den letzten Verbraucher erhoben wird, und ebenfalls 15% beträgt.

3. Die erhöhte Steuer auf Leistungen besonderer Art, vor allem auf Inserate, die auf 10% bemessen ist.

In allen diesen drei Fällen wird nur die erhöhte Steuer, nicht etwa daneben noch die Steuer von 1½% erhoben.

Die Steuer zu 1 (beim Hersteller) wird erhoben:

a) auf Bilderrahmen, die vergoldet, versilbert oder aus sogenannten Edelhölzern hergestellt werden. Das sind zum Beispiel Rahmen aus Apfelbaum-, Birnbaum-, Mahagoni-, Polisander-, Zedern-, Zitronenholz. Dagegen sind Rahmen aus folgenden Hölzern nicht luxussteuerpflichtig: Birke, Buche, Kiefer, Föhre, Fichte, Linde, Weide, Pappel, Rüster, Eiche, Erle.

b) auf Bilderrahmen mit Bildhauer- oder feiner Bildschnitzerarbeit, ohne Rücksicht auf die Art des Holzes.

c) auf Bildwerke, einschließlich von Plastiken und Bildern, dazu gehört nach der Ausführungsanweisung vor allem die photomechanische Graphik und die moderne künstlerische Graphik, soweit es sich nicht um vom Künstler signierte Abdrucke handelt. Ausgenommen sind Photographien, die lediglich Personen darstellen, Ansichtspostkarten, Bilder, die der Unterhaltung und Fortbildung der Jugend dienen.

Auch die Originalwerke der Plastik, Malerei und Graphik werden nicht beim Hersteller versteuert, vielmehr unterliegen sie der oben zu 2 erwähnten Besteuerung im Kleinhandel. Was die Erzeugnisse der Graphik betrifft, so soll nach den vorläufigen Ausführungsanweisungen folgende Unterscheidung maßgebend sein: „Als Originalwerke der Graphik gelten solche graphische Vervielfältigungsarten (zum Beispiel Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen, Schabkunstblätter, Linoleumschnitte, Künstlersteinzeichnungen), die in Abzügen von Platten bestehen, auf denen der Entwurf eines Künstlers von diesem selbst ausgeführt ist, sofern die Abzüge vom Künstler selbst mit seinem Namen gezeichnet sind. Als eigener Entwurf gilt hierbei jedes Werk, für das dem Verfasser das Urheberrecht zusteht, also zum Beispiel auch der Entwurf einer Radierung nach einem Original eines andern Künstlers. Eine Platte ist vom Künstler nicht selbst bearbeitet, wenn er, wie das zum Beispiel bei Photogravüren zuweilen vorkommt, lediglich das auf mechanischem Wege auf die Platte gebrachte Bild retuschiert hat. Der eigenhändigen Namenszeichnung des Künstlers bedarf es nicht bei Stichen auf Metallplatten (Kupferstichen, Zinkstichen, Stahlstichen, Holzschnitten, Schabkunstblättern, Radierungen, Steindrucken aller Art), wenn diese graphischen Vervielfältigungen unmittelbar Abzüge einer Platte sind, die vor dem Jahre 1870 hergestellt ist. Ist die Herstellung einer Platte nicht zeitlich genau festzustellen, so entscheidet der Todestag des die Platte herstellenden Künstlers (Stechers usw.). Diese Unterscheidungen gehen also dahin, diejenige Graphik, die vor der Entwicklung der mechanischen Vervielfältigungsarten entstanden ist und die im großen ganzen Sammlerwert hat, beim Kleinhändler zu besteuern, die moderne Graphik jedoch nur dann, wenn sie der Künstler durch Namensunterschrift als sein Original ansieht".

Diese Unterscheidung entbehrt nicht der Willkür. Sie entspricht auch nicht dem Gesetz, da man als Originalwerke der Graphik auch diejenigen Erzeugnisse der künstlerischen Graphik ansehen muß, die vom Künstler nicht signiert sind.

Einfuhr und Ausfuhr sind besonders geregelt. Die erhöhte Steuerpflicht (15% umfaßt auch die Einfuhr „Verbringen in das Inland") solcher Gegenstände, die nach § 15 des Gesetzes beim Hersteller versteuert werden. Steuerpflichtig ist der erste inländische Erwerber. Die Ausfuhr mechanischer Graphik ist nicht nur steuerfrei, sondern wird, im Interesse der Konkurrenzfähigkeit noch insofern besonders geschützt, als der Exporteur den Teil des Kaufpreises, den er als auf ihn abgewälzte Steuer zahlen mußte, von der Steuerstelle erstattet erhält. Der Vergütungsanspruch wird auch dann gewährt, wenn der Exporteur luxussteuerpflichtige Waren aus dem Ausland bezogen und daher versteuert hat (§ 17 Nr. 3 des Ges.) und sie nunmehr seinerseits ins Ausland veräußert.

Die Ein- und Ausfuhr von Originalkunstwerken und Antiquitäten ist teilweise anders geregelt.

Die Steuer zu 2 (im Kleinhandel) entspricht im wesentlichen dem § 8 des bisherigen Umsatzsteuergesetzes. Sie wird erhoben:

a) auf Originalwerke der Plastik, Malerei und Graphik. Das Steuerprivileg, welches bisher den Künstlern und deren Erben sowie den Künstlerverbänden eingeräumt worden war, ist beseitigt. Ihre Verkäufe unterliegen daher ebenfalls der Steuer von 15%.

Nur Künstlersteinzeichnungen bleiben von der erhöhten Steuer frei, sofern es nicht Vorzugsdrucke auf besserem Papier sind.

b) Antiquitäten, einschließlich alter Drucke, und Gegenstände, wie sie aus Liebhaberei von Sammlern erworben

Digitized by Google

werden, wenn diese Gegenstände nicht vorwiegend zu wissenschaftlichen Zwecken gesammelt zu werden pflegen.

Auch die Verkäufe von Privathand zu Privathand unterliegen dieser Steuer, und zwar wie bisher in Form des Quittungsstempels. Da jedoch, wie die Erfahrung gelehrt hat, die Entwertung des Stempels durch den Verkäufer dem Steuerbetrug Tür und Tor öffnet, dürften die Ausführungsbestimmungen Vorschriften bringen, welche dem Schleichhandel einen Riegel vorschieben. Der Verkäufer ist nämlich, wenn eine Hinterziehung zur Anzeige gelangt, in der Lage, nachträglich Stempelmarken zu kaufen und mit einem Datum, das innerlich der gesetzlichen Frist liegt, zu versehen. Infolgedessen habe ich empfohlen anzuordnen, daß die Entwertung der Stempelmarken durch die Behörde zu erfolgen hat. Um die Kontrolle zu verstärken, würden als zuständige Behörden nur die Finanzämter in Frage kommen, die dadurch zugleich in der Lage wären, die Umsätze von Privathand an Privathand dauernd zu beobachten. Diese Regelung liegt auch im Interesse der Gemeinden, da sie, solange das Publikum die Stempelmarken bei den Postämtern und Stempelverteilern kaufen darf, nicht den ihnen an den Steuereingängen nach dem Gesetze zustehenden Anteil erhalten können.

Die Ausnahme des bisherigen Umsatzsteuergesetzes, nämlich die Befreiung von der Luxussteuer bei der Lieferung an Händler ist beibehalten. Sie gilt auch für die Verkäufe der Künstler und des Privatpublikums. Jedoch muß sich der Steuerpflichtige vom Empfänger die Händlerbescheinigung vorlegen lassen. Er braucht bei der einzelnen Bestellung oder Entnahme die Vorlegung der Bescheinigung nicht zu verlangen, wenn er mit dem Abnehmer in ständigen Geschäftsbeziehungen steht und ihm Inhalt und Geltungsdauer der Bescheinigung bekannt sind. Wird gegen diese Vorschriften verstoßen, so sind die Lieferungen ohne Rücksicht darauf, ob eine Lieferung im Kleinhandel vorliegt oder nicht, mit 15 % steuerpflichtig. Werden Gegenstände der unter a) und b) bezeichneten Art auf einer Versteigerung von einem Händler erworben, so steht ihm gegen den Versteigerer ein Anspruch darauf zu, daß ihm gegen Vorlegung der Händlerbescheinigung der Zuschlagspreis um 13½ % ermäßigt wird. Damit ist eine Streitfrage für die Zukunft zugunsten der Händler entschieden. Die Billigkeit, das Wesen der Versteigerung und der Zweck der Steuer führen schon nach dem bisherigen Umsatzsteuergesetz zu diesem Ergebnis, denn bei den Versteigerungen wird bekanntlich kein Unterschied gemacht, ob das Gebot auf einen Gegenstand von einem Privatmann oder von einem Händler abgegeben wird. Der Versteigerer bewertet aber mit Rücksicht auf die Luxussteuer das Gebot des einen ganz abweichend von dem des andern. Bietet jemand auf ein Gemälde 10000 Mark, so hat das Gebot, wenn es von einem Händler ausgeht, für den Versteigerer den vollen Wert von 10000 Mark, dagegen wenn es von einem Privatmann ausgeht, nur den Wert von 10000 Mark — 10 % Luxussteuer = 9000 Mark da der Versteigerer nach den Bestimmungen des früheren Gesetzes, das die Verkäufe an die Händler freiläßt und nur die Verkäufe an das Publikum mit der Steuer von 10 % belegt, von dem seitens der Privatleute bezahlten Kaufpreis 10 % an die Steuerkasse abführen muß. Alle Versteigerungen werden nun von dem Grundsatz beherrscht, daß der Zuschlag demjenigen zu erteilen ist, der das dem Versteigerer günstigste Gebot abgibt. Dieses ist aber in dem Beispiel das Gebot des Händlers. Trotzdem wird tatsächlich, wenn Privatmann und Händler das gleiche Gebot abgeben, zwischen ihnen gelost, und wenn der Händler 10000 Mark bietet, der Privatmann aber 10100 Mark der Zuschlag dem Privatmann erteilt, obgleich das Gebot des Privatmanns infolge der Luxussteuer nur einen Wert von 9090 Mark repräsentiert, das Gebot des Händlers mit seinem Werte von 10000 Mark also in Wahrheit das Höchstgebot darstellt. Diese Handhabung kann mit dem Wesen und der gesetzlichen Regelung des Versteigerungswesens nur in Einklang gebracht werden, wenn dem Händler bei der Bezahlung des Erlöses der der Luxussteuer entsprechende Betrag nachgelassen wird.

Was die Ein- und Ausfuhr bei der Kleinhandelssteuer betrifft, so ist auch hier die Einfuhr (aber nur „entgeltliche Lieferung") steuerpflichtig. Die Steuer hat der erste inländische Erwerber zu bezahlen. Jedoch tritt völlige Steuerbefreiung ein, wenn die Lieferung an einen Händler erfolgt, und dies der Steuerstelle durch Vorlegung der Händlerbescheinigung nachgewiesen wird. Die Ausfuhr wird nur besteuert, wenn der Künstler bereits fünfzig Jahre tot ist oder, wenn der Künstler unbekannt ist, seit der Herstellung des Werkes fünfzig Jahre verflossen sind.

Die Ausfuhr der Werke moderner, vor allem lebender Künstler ist also der Luxussteuer nicht unterworfen.

Die Veranlagung zur Umsatzsteuer erfolgt in der Weise, daß grundsätzlich die Steuer nach dem Gesamtbetrag der Entgelte berechnet wird, die der Steuerpflichtige im Laufe eines Steuerabschnitts vereinnahmt hat. Der Steuerabschnitt beträgt ein Kalenderjahr, bei der erhöhten Steuer (Luxussteuer) ein Kalendervierteljahr. Die Steuerstellen können die Steuerabschnitte einerseits kürzer bemessen, andrerseits gestatten, daß die Steuerberechnung auch bei der Luxussteuer nach Kalenderjahren erfolgt. Die Steuererklärung ist innerhalb eines Monats nach Ablauf des Steuerabschnitts abzugeben.

Die Steuerstelle setzt die Steuer fest und erteilt dem Steuerpflichtigen einen Bescheid. Zwei Wochen darauf ist die Steuer zu entrichten, sonst sind Verzugszinsen zu bezahlen. Die zur Entrichtung der erhöhten Steuersätze verpflichteten Betriebe haben ein Steuer- und Lagerbuch zu führen. Die Ausführungsbestimmungen werden die Voraussetzungen festsetzen, unter denen von der Buchführung ganz oder teilweise auf Antrag entbunden werden kann.

Die Steuer darf dem Abnehmer nicht gesondert in Rechnung gestellt werden, die offene Überwälzung ist also verboten, eine Ausnahme ist nur für die Übergangszeit gemacht. Erfolgt nämlich bei Verträgen, die vor dem Inkrafttreten des Gesetzes abgeschlossen sind, Lieferung und Zahlung nach dem 1. Januar 1920, so ist der Abnehmer verpflichtet, dem Lieferanten einen Zuschlag zum Entgelt in Höhe der auf die Leistung entfallenden Steuer zu leisten. Der Preisaufschlag gibt keinen Grund zur Vertragsauflösung.

Digitized by Google

GLOSSE ZUR LUXUSSTEUER

VON

KARL SCHEFFLER

Das vorstehend erklärte Gesetz ist mit der Schnelligkeit und Heimlichkeit, womit jetzt bei uns Gesetze fabriziert werden, von der Nationalversammlung verabschiedet worden. In der Auslegung des Juristen mag es den meisten harmlos klingen; was die Steuer aber bedeutet, erkennt man, wenn man es einmal mit den Augen des Künstlers sieht.

Ein jüngerer Maler, der noch im Aufstieg ist, also nicht zu jenen wenigen Berühmten gehört, die die Steuer unbedenklich auf den Käufer abschieben können, verkauft ein Bild für zweitausend Mark. Das ist für einen Anfänger ein guter Preis, da selbst beim heutigen Geldstande noch talentvolle Künstler ihre Bilder für fünfhundert bis achthundert Mark hergeben, um überhaupt nur zu verkaufen. Um das Bild gut zu malen, um es vorzubereiten und ihm die endgültige Fassung zu geben, braucht der Künstler ungefähr einen Monat. Er muß vielleicht vierzig bis fünfzig Stunden Modell haben. Die organisierten Modelle dürfen heute für die Stunde nicht weniger als vier Mark nehmen; sie fordern aber fünf, sechs Mark und mehr. Für das Modell ergibt sich vielleicht eine Gesamtsumme von zweihundertfünfzig Mark. Das ist gering veranschlagt. Es gibt Künstler, die täglich vierzig Mark Modellkosten haben. Das Bild ist in der Regel nur verkäuflich, ist jedenfalls besser verkäuflich, wenn es gerahmt ist. Rahmen sind heute sehr teuer, um so teurer, je besser sie sind, und da ebenfalls eine Sondersteuer von fünfzehn Prozent darauf erhoben wird. Diese Steuer wird vom Rahmenmacher natürlich dem Künstler zugeschoben. Für einen vergoldeten Rahmen müssen ungefähr vierhundert Mark gerechnet werden. Ateliermiete für einen Monat und Heizung (wenn Aktmodell nötig ist, muß es hübsch warm sein) kosten auch wenigstens zweihundert Mark. Dazu kommen noch die fünfzehn Prozent Steuer von zweitausend Mark, das sind weiterhin dreihundert Mark. Rechnet man für Blendrahmen, Leinwand, Pinsel und Farben, alles sehr kostspielige Dinge heute, nur hundertfünfzig Mark, so ergibt sich eine Unkostensumme von dreizehnhundert Mark. Der Maler verdient in einem Monat also siebenhundert Mark, wobei die Unkosten der vielen verdienstlosen Studienjahre nicht in Anschlag gebracht sind, und ohne jede Garantie, daß er nun auch in jedem Monat ein Bild malen und für zweitausend Mark verkaufen kann. Das ist noch der günstigste Fall. Stellt der Maler sein Bild in einer Ausstellung oder in einer Kunsthandlung aus, so muß er dem Veranstalter etwa fünfundzwanzig Prozent der Gesamtsumme überlassen, ohne daß ihm die Luxussteuer geschenkt ist; denn der Kunsthändler wird in vielen Fällen sagen: wir wollen uns die Steuer teilen und jeder siebeneinhalb Prozent zahlen. Und der Künstler wird wohl oder übel zustimmen dürfen. In diesem Falle bliebe dem Künstler also ein Reingewinn von dreihundertfünfzig Mark. Doch muß die Einnahme dann nochmals nach den Forderungen der Staatseinkommen-, Gemeinde-, Kirchensteuer usw. versteuert werden.

Ein anderer Fall. Ein Bildhauer von Ruf hat den Auftrag eine Bronze in bestimmter Größe für einen bestimmten Platz zu schaffen. Als Preis sind fünfzehntausend Mark ausgemacht. Die Arbeitszeit beträgt wenigstens zwei Monate. Material und Guß kosten nach heutigen Preisen neuntausend Mark. Für einen Hilfsarbeiter, für Hilfsmaterial und viele kleine Unkosten sind tausend Mark zu rechnen, für das Atelier — das beim Bildhauer ja besonders geräumig sein und zu ebener Erde liegen muß — und für Heizung sind in zwei Monaten ebenfalls tausend Mark anzusetzen. Nimmt man nun an, daß es sich um ein Bildwerk handelt, wozu der Künstler Modell nicht braucht — eine Ausnahme! — und zählt man die Steuer von fünfzehn vom Hundert, also 2250 Mark, den Unkosten hinzu, so machen die Auslagen 13250 Mark, und es bleiben dem namhaften Künstler für eine neunwöchige Tätigkeit 1750 Mark. Da lacht jeder ungelernte Arbeiter! Dabei sind auch hier wieder alle Vorstudien und Nebendinge nicht gerechnet. Und es ist der Fall noch besonders günstig angenommen; es kommt nicht selten vor, daß ein Bildhauer bei großen Aufträgen, wenn es sich um Objekte handelt, die nur einmal hergestellt werden, ganz ohne Verdienst ausgeht, oder gar bares Geld zusetzt, der wertvollen Aufgabe zuliebe.

Der Künstler soll in Zukunft Bücher führen, wohl gar ein „Lagerbuch". Ob die Gesetzesfabrikanten wohl jemals in einem Atelier gewesen sind? Ob sie wissen, was Künstler sind und wie sie arbeiten? Der Maler kratzt unzufrieden alles weg, was er in einer Woche gemalt hat, er vernichtet im Augenblick oft das Werk saurer Monate. Der Bildhauer entschließt sich über Nacht, die schon begonnene Gruppe größer zu machen, oder er entscheidet sich für ein anderes Material. Da verkauft ein Maler ein Bild, nimmt es gegen ein anderes wieder zurück, weils ihm nicht mehr gefällt, läßt es einem Kollegen halb so billig wie einem Fremden oder tauscht gar mit dem Kollegen. Ein Künstler kalkuliert nicht wie ein Kaufmann, nicht einmal wie ein Handwerker. Tut er es aber doch und mit Erfolg, so ist er ein schlechter Künstler. Er hat nur ein wahrhaft lebendiges Interesse: seine Sachen so gut wie möglich zu machen, immer wieder zu probieren, zu vernichten und neu zu beginnen. Das aber will der Gesetzgeber nicht leiden. Er will einen Künstler mit Geschäftsgeist, einen bürokratisierten Künstler. Noch mehr, er will einen schlechten Künstler, denn wo wird jener junge Maler sparen, um für sich noch einen zureichenden Ertrag herauswirtschaften zu können? Er wird am Modellgeld sparen, an den Studien, er wird schludern und oberflächlich werden. Um so mehr als er sich moralisch bedrückt fühlen muß, wenn ihm eine Steuer auferlegt wird, die wie eine Strafe dafür erscheint, daß er zweckfrei das Schöne sucht, wenn Werke seiner geistigen Inbrunst den steuerpflichtigen Luxusdingen, den Galanteriewagen gleichgestellt werden. Schließlich ist es nicht ganz zufällig, daß man die Kunst einen freien Beruf nennt. Die Freiheit, die dem Künstler so nötig ist, wie gute Luft den Lungen, wird von diesem Gesetz gedrosselt. Es belastet den Künstler dort, wo er am empfindlichsten ist. Man stelle sich Leibl oder Marées vor, wie sie am Abend ihre Bücher in Ordnung bringen und Stempelmarken kleben! Es verleitet das

Digitized by Google

Gesetz gewaltsam auch zu Heimlichkeiten zwischen Käufer und Künstler, zu Steuerhinterziehungen, zur Unehrlichkeit. Auch wird der Künstler in Zukunft öffentliche Ausstellungen scheuen, damit ihm von Steuerschnüfflern nicht seine Produktion nachgerechnet werden kann. Er wird auch in Zeitschriften die Öffentlichkeit scheuen. Und das in einer Zeit, wo der Künstler mit der Masse gehen soll, wo die Redensart gilt: die Kunst dem ganzen Volke!

Die Steuer ist um so unsinniger, als der Ertrag verhältnismäßig klein ist. Der Ertrag reicht nicht entfernt aus, nur die Kosten zu decken, die anderseits für Staatsschulen aufgewandt werden, wo unglückliche junge Leute zu Künstlern ausgebildet werden. Es wäre also ertragreicher und auch konsequenter, die Kosten für die Akademien zu sparen und diese Brutstätten für Unbegabte eingehen zu lassen. Das zu tun sind die Gesetzgeber aber zu feig; sie wollen doch nicht unsozial und kulturfeindlich erscheinen. Sie sind es aber, weil sie gar nicht wissen, was gute Kunst ist, was sie im sozialen Haushalt bedeutet oder doch bedeuten kann. Gerade jetzt ist die Kunst, ist das rein Geistige das einzige, was uns noch bleibt, was der Nation noch Selbstgefühl gibt. Die Künstler aber, die mehr als alle anderen unsere Zeit einst rechtfertigen werden, behandelt der Gesetzgeber, als seien sie Schmarotzer. Denn es richtet sich dieses Gesetz feindlich gegen den Adel einer zweckfreien und geistigen Arbeitsweise. Die Herstellung und der Erwerb von Kunstwerken wird sozusagen bestraft, das Edelste was überhaupt produziert werden kann, wird mit einem Makel behaftet: das ist die neue Kulturpolitik.

Es ist nur eine Verkehrtheit mehr, innerhalb eines verkehrten Gedankenganges, daß Kunstverkäufe ins Ausland von der Steuer befreit bleiben. Natürlich aus Gründen der „Valutaverbesserung". Man erwartet also, daß die Ausländer eben die deutsche Kunst kaufen, der in der Heimat ein Schimpf angetan wird, indem man sie als etwas Unnützes, Überflüssiges, indem man sie als Objekt des Schieberluxus hinstellt. Die einzig ehrliche Kulturpolitik wäre doch, die Ausfuhr deutscher Kunstwerke aufs äußerste zu erschweren. Entweder die exportierten Kunstwerke sind gut, dann bedeutet ihre Ausfuhr einen unersetzlichen Verlust für uns, oder sie sind schlecht, dann ruinieren sie im Ausland noch mehr unser Ansehen. Auch in diesem Fall sieht der Gesetzgeber das Kunstwerk wie eine Ware an, er hat keine Achtung davor, er weiß nicht einmal von fern, was Kunst eigentlich ist.

Die Künstler erheben mit allen Kräften Einspruch gegen eine solche Behandlung. Es bleibt abzuwarten, ob sie Erfolg haben werden.

CHRONIK

E. L. KIRCHNER BERICHTET

Die von E. L. Kirchner erwartete „Berichtigung" ist prompt eingetroffen. Der Künstler läßt sie uns vom seinem Justizrat übersenden. Wir bringen sie, obwohl sie eigentlich nur im Punkt 2 eine ist. Den Druckfehler (3: statt Kirchner, Klinger) wird jeder Leser von selbst berichtigt haben. Der unter 2 berichtigte Fehler ist durch die sehr unleserliche Schrift des Künstlers hervorgerufen worden. Kirchner legt also Wert auf die folgenden Feststellungen:

1. Der auf Seite 216 links zitierte Satz ist dem Katalog über die Bilderausstellung bei Ludwig Schames, Frankfurt a. M., entnommen und lautet folgendermaßen:

   „Immer mehr sehe ich, daß es darauf ankommt, im Bilde auf die Formen und Farben zu kommen, die die erste Vision gestalteten. Die ganze mühsame Arbeit des Malers läuft darauf hinaus, diese Punkte wiederzugewinnen auf der Fläche. So entstanden sicher die geheimnisvollen Dunkelheiten Rembrandts bei diesem Suchen. Erst wenn das Unterbewußtsein instinktiv mit den technischen Mitteln arbeitet, kommt die reine Empfindung auf die Tafeln und die technischen Beschränkungen werden zu Helfern, nicht zu Hemmungen. Dann folgt nach dem Schaffen die hohe Ruhe und im Erschöpfungsrausch die eigentliche Vollendung."

2. Der auf Seite 226 angeführte Satz Kirchners ist verdruckt, er lautet im Original folgendermaßen: „Von frühester Kindheit an bis ungefähr in das Jahr 1899 versuchte ich aus dem Gedächtnis Gefühl und Gesichte in Zeichnungen und Malerei umzusetzen."

3. Auf Seite 228 links muß es heißen: „Kirchner" statt „Klinger".

4. Der angeführte Ausspruch Kirchners heißt wörtlich so: „Der Formenreichtum vergrößert sich durch das Erringen der geistigen Schönheit. Nicht die Form an sich als Einzelkomplex ist schön, sondern jede Form, jede Bewegung des Lebens, die durch seelischen Vollwillen hervorgebracht wird, ist schön. Die Straße, die Szene des täglichen Lebens kommen wieder in die Bilder."

Diese etwas selbstverliebte Feststellung vervollständigt nicht übel die Charakteristik, die im Februarheft versucht worden ist. Sie ist, sozusagen, das Tüpfelchen über dem „i".

LEIPZIG

Die Kunsthandlung C. G. Börner bereitet für den Mai die Auktion der Kupferstichsammlung Paul Davidsohn, Berlin, vor, die als eine der bedeutendsten Sammlungen alter Graphik in deutschem Privatbesitz bekannt ist. Die Sammlung umfaßt etwa zehntausend Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte vom fünfzehnten bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Es werden drei Versteigerungen abgehalten werden, von denen die erste Auktion für den 3. bis 8. Mai festgesetzt ist und die Buchstaben A bis F des Alphabetes der Stecher in etwa 2200 Nummern enthält. Somit bringt die erste Versteigerung vor allem das Dürer-Werk. Dazu kommen Werke deutscher Kleinmeister, holländischer Radierer, französischer und italienischer Stecher, und besonders auch der Porträtstecher aller Zeiten. Die wichtigsten Teile der Sammlung werden vor der Auktion in Berlin, in Leipzig und an anderen Orten ausgestellt werden.

Digitized by Google

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Bei Paul Cassirer war eine Gedächtnisausstellung für Wilhelm Lehmbruck in allen Räumen des Hauses sorgfältig, geschmackvoll und mit einer gewissen Feierlichkeit hergerichtet. Es ist von Lehmbruck viel Wesens gemacht im letzten Jahr, irgendwo war eigentlich immer ein Gedächtnisraum eingerichtet. Und eine vom „Furor Biographicus" diktierte Monographie ist auch schon erschienen. Nun sollte man's einmal genug sein lassen. Denn diese Ausstellung bei Cassirer, — die vollständigste, die je stattfand — bewies auch denen, die es nicht schon gewußt haben, daß Lehmbruck, ob er nun modelliert, gezeichnet oder radiert hat, über eine feine, weiche und sinnlich schöne Lyrik nicht hinausgekommen ist. In's Große und Bedeutende läßt sich diese imgrunde heitere Begabung nicht recken. Man wandelte durch den großen, gobelingeschmückten Saal bei Cassirer etwa dahin, wie durch einen Park, in dem schöne Bildwerke aufgestellt sind. Es erfreuen diese Bildwerke, sie verbreiten eine Atmosphäre, laden aber nicht eigentlich zum Verweilen ein. Viel Wohlklang und sinnlicher Reiz, pikant (manchmal auch problematisch) gemacht durch Tendenzen; dekorativ in einem etwas tieferen Sinne, als man das Wort sonst gebraucht. Während ich nach einem Wort suche, die Stimmung zusammenzufassen, die mich inmitten dieser Skulpturen, Zeichnungen und Radierungen erfüllte, schwirrt mir immer wieder ein Name durch den Sinn: Ganymed!

Ferdinand Möller stellte ältere, nebenbei entstandene Zeichnungen und ein paar Bilder von Theo von Brockhusen und Waldemar Rösler aus. Rösler erwies sich wieder als das sehr viel lebendigere und sinnlichere Talent. Als ein Talent mit einem hinreißenden Zug; während bei Brockhusen immer deutlicher die akademisch nüchtere Struktur zutage tritt, je ungehemmter man durch die Stiltendenz hindurch auf das ihm Wesentliche blicken lernt.

Bei Fritz Gurlitt endlich sah man, neben den im vorigen Heft schon gewürdigten Bildern von Röhricht, reizende Vorsatzpapiere, Stickmuster und dergleichen, biedermeierlich stilisiert, mit Hilfe von irgendwelchen Vorbildern geschickt archaisierend und geschmackvoll, ja geschmäcklerisch in Form und Farben ausbalanciert, von Paul Klee. Der von etlichen Hohenpriestern auf dem Angesicht Angebetete entpuppt sich nun bei näherer Bekanntschaft, als ein feiner, geschickter Kunstgewerbler, dessen nebenher gehende tiefsinnig zeichnerische Allotria man nicht weiter zu beachten braucht, der im rein ornamentalen Spiel aber Brillanz entfaltet. Diese Blättchenkunst ist sehr dünn und ganz damenhaft, sie ist snobistisch und in ihren gedanklichen Absichten oft albern. Aber es sind feine Fähigkeiten vorhanden, die sich die Verleger nicht entgehen lassen sollten.

K. Sch.

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON KARL SCHEFFLER

Die Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage von Max Deri. In zwei Bänden. Verlegt bei Paul Cassirer. Berlin 1919.

Jedes Jahrzehnt braucht jetzt, so scheint es, eine kämpferische, eine programmatisch zusammenfassende Kunstgeschichte. Wenigstens in Deutschland, wo alles Geistige immer hübsch seine Ordnung haben will. In den neunziger Jahren erregte Muther mit seiner „Kunst im neunzehnten Jahrhundert" leidenschaftliches Interesse, 1904 trat Meier-Graefe sensationell mit seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" hervor, und jetzt versucht Deri es ihnen gleich zu tun mit einer psychologisch betonten Geschichte der neueren Kunst. Nebenher ist ja noch manches andere erschienen; es tritt aber, auch wenn es wertvoll ist, im Interesse des Publikums zurück. Die Wirkung der Bücher von Muther, Meier-Graefe und wahrscheinlich auch von Deri besteht darin, daß gesagt wird, was „die Spatzen von den Atelierdächern pfeifen", Muther kämpfte für den sogenannten Naturalismus und gegen die akademische Atelierkunst; Meier-Graefe verherrlichte den Impressionismus; und der Schwerpunkt von Deris Kunstgeschichte liegt im Expressionismus. Weswegen auch die Angabe des Titels „Die Malerei im neunzehnten Jahrhundert" nur bedingt richtig ist; was Deri am wichtigsten ist, gehört vor allem dem zwanzigsten Jahrhundert an.

So hat also jede Generation ihre eigene Kunstgeschichte. Und nach zehn Jahren ist immer alles vorbei. Dann sind die Wahrheiten nicht mehr recht wahr, die Wertungen stimmen nicht mehr, die Methode der Betrachtung ist „überholt", und man fragt eigentlich nur noch der Tatsache nach, ob der Schriftsteller Talent hatte, das heißt, ob Werte in den Büchern sind, die noch jenseits der programmatischen Lehre zu wirken vermögen, die gewissermaßen zwischen den Zeilen liegen und eine längere Lebenskraft haben als die Tendenzen. Immerhin ist es schon etwas, auf ein Jahrzehnt stark einzuwirken, und es wäre nichts gegen die immer wiederkehrenden Versuche, vom Standpunkt eines Jahrzehnts aus eine Synthese zu geben, einzuwenden, wenn nur nicht das fatale Wort „Geschichte" wäre, das so sehr nach Wissen-

Digitized by Google

schaftlichkeit schmeckt, wenn sich die Verfasser nur klar wären, daß wir nicht die Sache durch sie, sondern sie durch die Sache sehen wollen. Mit dem Wort Geschichte verbindet man nun einmal eine Mitteilung von Tatsachen, die unumstößlich sind, den Nachweis der Entstehung von Tatsachenreihen, der vielen Generationen, nicht nur einem einzigen Geschlecht oder gar nur einem Jahrzehnt einleuchtet, eine Wertung und Gruppierung historischer Geschehnisse, die, sowohl rück- wie vorwärtsschauend, Prophetie hat und im wesentlichen nach hundert Jahren noch „richtig" sein wird. In Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte (in der ersten Auflage) war etwas von dieser Genialität, etwas von dem begabten Subjektivismus, der unversehens in höhere Objektivität umschlägt. Deris Darstellung gibt sich weniger subjektiv, sie gibt sich sogar streng wissenschaftlich, mit schematischen Zeichnungen und scharfen Analysen des Sehvorgangs; es ist aber sehr wenig Intuition, wenig lebendiger Instinkt darin.

Ein solches Buch mußte kommen. Es war zu erwarten in einer Zeit, der Spengler sein merkwürdiges, tiefsinnig-modisches Buch vom „Untergang des Abendlandes" geschenkt hat, die von Kunstpsychologie widerhallt, in der die Relativitätstheorie unumschränkt fast herrscht und in der eigentlich jedermann das Ende für einen Anfang hält. Deris Buch gehört der Losung des Tages. Leider ist es aber keine Streitschrift, die auch einen Blick auf geschichtliche Entwicklungen wirft, sondern es erhebt den Anspruch, absolute Geschichte zu geben. Und neben der Geschichte noch eine erschöpfende kunstpsychologische Theorie. Die beiden theoretischen Kapitel am Anfang und am Ende könnte man gelten lassen als (ziemlich dürftiges) Material zu einer Kunstpsychologie; es ist aber etwas sehr Schiefes, daß dieser ganze intellektuelle Aufwand nur getrieben worden ist, um schließlich den sogenannten Expressionismus zu beweisen. Um so mehr, als Deri mit seiner Lehre nicht einmal auskommt, die geschichtlichen Tatsachen zu erklären. Da muß er dann noch die Soziologie zu Hilfe rufen; und er muß, obwohl er immer wieder betont, es käme nicht aufs Werten, sondern aufs Verstehen an, in jedem einzelnen Fall zur kritischen Wertung greifen, um den ungeheuren, gestaltlosen Stoff überhaupt gliedern, um auswählen und charakterisieren zu können. Er verkennt — und das ist ein grundsätzlicher Irrtum — daß die Darstellung einer Bewegung, an der man noch als wollendes Individuum beteiligt ist, nur von der Wertung aus möglich ist, und daß die Bedeutung solcher Darstellung im wesentlichsten davon abhängt, inwiefern Urteile der Zukunft vorweggenommen werden. Verstehen und Werten sind nicht zu trennen, und nur die Wertung bestimmt, ob etwas historisch wesentlich oder unwesentlich ist. Deris Fähigkeiten, zu werten, sind aber sehr mangelhaft entwickelt; darum bietet er den großen wissenschaftlichen Apparat auf, darum nimmt er die Stilwandlungen im neunzehnten Jahrhundert wichtiger als sie es verdienen, darum trägt er auch nicht Bedenken, den Blick beim Schreiben seiner „Geschichte" wie gebannt auf die allerletzte Stilbewegung des Expressionismus zu richten. Er handelt wie jene Leiter moderner Bildergalerien, die noch heftig umstrittene Bilder der Jüngsten an hervorragender Stelle in historisch geordnete Sammlungen hineinstellen. Man kann sehr wohl leidenschaftlich für das Neue eintreten, aber man kann es nicht gleich historisch einordnen. Wenn Kunstgeschichte einen Sinn haben soll, so darf sie sich nicht begnügen, das Wollen der Geschlechter zu registrieren, sondern sie muß ein Bild des Könnens, des realisierten Wollens, kurz, des Bleibenden geben. Wozu die Wertung unerläßlich ist. Mit diesem Grundsatz scheint Deri auch einverstanden, soweit es sich um die Kunst bis zum Impressionismus handelt; er verweist sehr summarisch nur auf die Künstler und die Werke — ein etwas wohlfeiles Verfahren! — die ihm epochemachend erscheinen, so daß sehr Wichtiges oft ausfällt. Den neuesten Bildern gegenüber aber ist nicht dieselbe Distanz gewahrt. Er stellt sich anders darauf ein und bringt damit eine heillose Verwirrung in seine Disposition — er bringt die Absicht hinein. Historisch ist es durchaus gleichgültig, was Maler wie Russolo, Severini u. a. „wollen", weil sie gänzlich talentlos und dilettantisch sind. Die Geschichte der Kunst kann doch nur eine Geschichte begabter Künstler und ihrer Werke sein, nicht eine Geschichte betrogener Betrüger oder Minderwertiger. Darüber sollte sich klar sein, wer eine Geschichte der neuen Malerei schreiben will.

Im einzelnen wäre vielerlei anzumerken. Liest man auf der ersten Seite den Satz: „Die erste Hälfte ist mehr impressionistisch gesprochen gemeint, die zweite mehr expressionistisch geschrieben abgefasst", so verläßt einen fast der Mut, weiterzulesen. Und hat man die Kasuistik des Theoretikers ertragen, so ärgern weiterhin viele Urteile, weil sie unpersönlich und konventionell sind oder empfindungslos. Beleidigen muß, zum Beispiel, jeden Freund reifer Kunst, wie Deri über Corot urteilt. Und an einem Ort, wo italienischer Futuristenkitsch ernst genommen wird, ist das aus dem Rahmen fallende Schelten auf Picasso deplaziert. In dem Abschnitt über deutsche Malerei werden auf einer halben Seite alle Talente der letzten Jahrzehnte summarisch aufgeführt. Dann folgt der Satz: „Doch zwei Namen müssen gesondert stehen: Käthe Kollwitz und Ernst Barlach". Es ist kein Druckfehler, es steht da: Käthe Kollwitz. Hier verrät Deri sich: er kommt vom Stoff, vom „Wollen" nicht los, und so viel er auch von der Form spricht: am Ende weiß er wohl gar nicht, was das eigentlich ist. Denn daß er am Schluß das Knie feierlich beugt vor dem charaktervollen Formalisten Hodler — von dem er sagt, er hätte den Schritt über Cézanne hinausgetan! — ist kein Gegenbeweis. Bezeichnend ist auch eine andere Stelle. Deri schreibt, von Kandinsky sprechend: „Die Gerechtigkeit zwingt festzustellen, daß merkwürdigerweise alle großen Meister der modernen Übergangsperiode im Anfang ihres Schaffens Bilder ganz geringer Qualität gemalt haben." Die Beobachtung ist richtig. Was Kandinsky und andere zuerst gemacht haben, ist elend. Der Schluß aber ist falsch, und daß er gezogen werden konnte, wirft ein entscheidendes Licht auf Deris Berechtigung überhaupt, die Kunst zum Objekt seines Denktriebes zu machen. Der Schluß müßte lauten: da diese Maler in der Jugend kein Talent hatten, so können sie im Alter auch keins haben. Die ganze Kunstgeschichte beweist, daß jeder echte Künstler fertig eigentlich dasteht, sobald er das Handwerk beherrscht, daß er mit fünfundzwanzig Jahren im Grunde derselbe ist wie mit fünfundfünfzig, so sehr sich die Arbeitsweise auch ändern mag.

Digitized by Google

„So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen!" Ein Talent kann gar nicht anders als immer Talent haben. Aber man wird auch kein Genie, wird nicht bedeutender, als man von Natur ist, mit Hilfe von Programmen und Stilen. Wo es aussieht, als sei es anders, ist irgend etwas im tiefsten nicht in Ordnung. Das sollte der Geschichtschreiber der Kunst wissen. Er sollte wissen, daß es am wenigsten auf das ankommt, was gar so offen zutage liegt, sondern mehr auf die namenlosen Kräfte, auf jenes dem Künstler selbst nur halb bewußte Wollen der Begabung, das ein Stück Natur ist. Mit andern Worten: es handelt sich nicht so sehr darum, was die Menschen mit ihrem Talent vorhaben, sondern was Gott damit vorhat.

Man muß sich zwingen, nicht noch härter über Deris Buch zu urteilen, weil man immerhin die angestrengte Denkarbeit bewerten möchte. Das eben ist in dieser Zeit so katastrophal: daß die Kunstfreunde alle so furchtbar ernst sind und dann Geisteskinder gebären, die wie Karikaturen der Natur anmuten. Auch Deri spricht in seinem Buch wieder viel vom Weg und vom Ziel der Kunst, wo er doch wissen müßte, daß in der Geschichte stets der Weg auch das Ziel ist. Nazarenergesinnung in neuer Form, eine Ideologie, die sich nicht begnügt, sozusagen handwerklich bescheiden über Kunsterscheinungen des neunzehnten Jahrhunderts zu schreiben, sondern die sich vermißt, paradox gesprochen, eine Geschichte der Zukunft unserer Kunst zu geben. Wüßte Deri besser, worauf es ankommt, so hätte er praktisch auch einige Sorgfalt auf den Bilderband verwendet. Denn in der vorliegenden Form ist dieser Band für den Verfasser kompromittierend und für den Verlag blamabel.

Ja! Stimmen des Arbeitsrats für Kunst in Berlin. Verlegt bei der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg.

Von der Geschichte Deris zu dieser Manifestation unsrer „revolutionärsten" Künstler — aber Orlik ist auch dabei! — ist nur ein Schritt. Dieselbe Denkatmosphäre, derselbe luftleere Raum.

Das Buch enthält Beiträge von Künstlern und Kunstfreunden, Antworten auf eine Rundfrage des Arbeitsrats. Zur Diskussion gestellt waren Fragen des Kunstunterrichts, des Siedelungswesens, des Handwerks, der Kunstausstellungen, des öffentlichen Bauwesens usw. In den Antworten werden an vielen Stellen lebendige Instinkte bemerkbar, es zeigt sich, daß die Jugend schließlich immer die Jugend ist. Das Richtige ist aber in einer so unerträglichen Weise dem Falschen verknüpft, die neue Denkart bedient sich so sehr der Mittel des doch bekämpften „Imperialismus" und die Gesinnung ist noch so erfüllt von der Freude am „Betrieb", daß es nur um so schlimmer wird. Man hat das Ziel gewechselt, nicht die Art es zu erreichen — was doch viel richtiger wäre. Man legt das Buch mit der Überzeugung aus der Hand: dieses alles ist kein Anfang, es ist das Ende, es ist der Zusammenbruch in seinem letzten Stadium, dieses Geschlecht kann das gesunde Neue noch nicht gestalten.

In dem Buch haben einige Künstler und Schriftsteller auch Utopien, meist Bauutopien, zum Besten gegeben. Stellt man sich vor, sie würden verwirklicht und man müßte in einer solchen Kulturstadt der Zukunft leben, so sieht man sich nach Strick und Seife um. Valentiner, den wir auf seinem eigensten Gebiete sehr wohl zu schätzen wissen, schlägt „Gesamtkunstwerke" in der Form neu zu bauender Städte vor. Da solche Gründungen in Deutschland aber wohl unmöglich seien, so „sollten sich große Gruppen von Künstlern und Handwerkern aller Gattungen zusammentun und geschlossen nach Amerika auswandern". Wenn dann der Flugverkehr erst ausgebildet ist, der die „Entfernung zwischen Amerika und Europa auf eine Tagesreise reduziert", so könnten die in Amerika zu bauenden Idealstädte „zu einer Sehenswürdigkeit für die ganze Welt werden". Wir stimmen dem Vorschlag lebhaft zu. Auswanderung nach Amerika ist großartig. Möge der Arbeitsrat für Kunst mit der Auswanderung nach Utopien beginnen!

Genius, Zeitschrift für alte und werdende Kunst, in Halbjahrsbänden. Band 1 und 2. Kurt Wolff Verlag, Leipzig.

Eine neue Halbjahrsschrift, die den Ehrgeiz hat unsrer Zeit etwa zu werden, was der „Pan" in den neunziger Jahren gewesen ist: eine Sammelstelle der ernsthaften neuen Bestrebungen und zugleich etwas sehr Vornehmes, revolutionär und klassisch in einem, mit dem unsichtbaren Motto: „Seid umschlungen Millionen!" aber im selben Atem auch sehr exklusiv. Wir wollen abwarten, wie weit die charaktervollen, gebildeten und passionierten Herausgeber (Carl Georg Heise ist verantwortlich für die bildende Kunst, Kurt Pinthus für den literarischen Teil und Hans Mardersteig für den Gesamtinhalt) mit dieser Mischung kommen; wir sind vor allem neugierig ob sie in der Folge der Welt die jüngeren Künstler von einer neuen Seite zeigen können. Die ersten beiden Hefte sind sehr sauber und besonnen gemacht, bringen aber eigentlich keine Erfüllung dessen was erwartet werden durfte. Der Titel verführt zu der Annahme, es lebe irgendwo der Genius — wohlverstanden in Fleisch und Blut, nicht als ein erhabenes Abstraktum — unter uns. Dem widerspricht dann freilich der Untertitel, der die Pflege alter und werdender Kunst verspricht, das Seiende aber nicht berücksichtigt, als sei es es nicht wert. Das erste Heft wird eingeleitet von einem Aufsatz Heises über die Aufgabe des „Genius;" und darin wird mit deutlichem Bezug auf „Kunst und Künstler" der Punkt bezeichnet, wo wir unzulänglich wären. Was der erste Jahrgang dann aber positiv bietet, enttäuscht. Es ist alles achtbar, zum Teil gut; eine neue Wertung, ja ein neues Gefühl nur für Kunst wird aber nicht sichtbar. Wir hatten in so umfangreichen Heften große, grundlegende Ausführungen über die Weltanschauung der neuen Kunst erwartet, überzeugende Analysen jener Künstler, die als Führer, als Klassiker betrachtet werden: Nolde, Kokoschka, Kirchner; wir hatten, bei so reichen Mitteln, bei so breitem Raum, große Überblicke und Sichtungen erhofft, da doch im Lager der Jungen Ehrliche und Betrüger, Persönlichkeiten und Anempfinder, Talente und Kitschiers ununterschieden noch durcheinanderrennen; und wir hatten schließlich erwartet neuen Schriftstellern von persönlichem Gewicht zu begegnen und von ihren Lippen neue Worte zu hören. Statt dessen werden uns zwei gut redigierte, soignierte, vorzüglich gedruckte Hefte mit einer Fülle kleinerer Auf-

Digitized by Google

sätze dargeboten, in denen eigentlich nichts Neues steht, werden Bilder gezeigt, die bekannt sind oder enttäuschen. Abgesehen von allgemeinen theoretischen Betrachtungen, oder von Beiträgen über alte Kunst, die immer und an jeder Stelle ihren Wert haben, wenn Männer wie Waetzold, Hartlaub, Pauli, Pinder usw. das Wort nehmen, enthalten die Hefte einen Aufsatz Heises über die religiöse Malerei Noldes, der wirkt, als hätte sich der Verfasser gewaltsam in eine ihm nicht natürliche Objektivität gezwungen, eine Kleinigkeit über die arg überschätzte Paula Modersohn, einen literarischen Versuch Kokoschkas, der Anlaß zur Reproduktion einiger Bilder gibt, ein paar Worte Redslobs über einzelne Bilder von Heinrich Nauen und Kirchner, einige Seiten von Wilhelm Uhde über den seit vielen Jahren von ihm schon propagierten Henri Rousseau, ein weniges von Heise über Franz Marcs „Springende Pferde", eine allzu ausgiebige — technisch vorzügliche — Wiedergabe von Hofers Aquarellen und einiges mehr in dieser Art. Besonders betont erscheint die Kunst Oskars Lüthys, obwohl, nach den einfarbigen und farbigen Wiedergaben zu urteilen, dieser Süßling solche Würdigung in keiner Weise verdient. Das Wesentlichste des zweiten Heftes ist ein Vortrag Worringers, der nachdrücklich auf die Begabung dieses Mannes wieder hinweist, aber auch wieder auf seine merkwürdig zögernde Denkweise, auf seinen seltsam vorsichtigen Mut aufmerksam macht.

Mit alledem soll nicht gesagt sein, daß die neue Zeitschrift nicht gut sei; sie ist sehr ernsthaft gemeint und in ihrer Art gut. Es soll nur gesagt sein, daß sie noch nicht ist, was sie sein könnte und was wir wünschen, daß sie werde. Wenn sie es überhaupt werden kann! Dieses ist die entscheidende Frage. Es liegt letzten Endes nicht im Willen des Herausgeber, daß der „Genius" die Bedeutung habe, die sie ihm geben wollen; es liegt im Wesen der neuen Kunst, im Wesen der Zeit. Es fragt sich, ob die Kunst, die vertreten wird, genug Gewicht hat, um auch der Zeitschrift Gewicht zu geben. Die Herausgeber meinen: ja! dann bleiben sie aber hinter den Erwartungen noch beträchtlich zurück. Wir glauben: nein! und meinen, daß die ernst zu nehmenden Herausgeber tun was sie können, daß es ihnen aber nicht besser gelingt und gelingen kann, weil man ohne eine genügende Menge Fleisch keinen Beefsteakpudding machen kann. Möge der Versuch aber mit aller Kraft und gutem Glauben festgesetzt werden. Da er von reinen Menschen unternommen wird, muß er zur Klärung der Lage beträchtlich beitragen. Zur Klärung dessen, was wir behaupten: daß die große Zeit der Kunstzeitschriften vorüber ist, wie die Zeit der klassischen Kunstausstellungen, der revolutionären Museumspolitik und der passionierten Sammeltätigkeit vorüber ist, und daß nun andere Interessen kommen. Natürlich kann eine moderne Kunstzeitschrift immer noch ein „Geschäft" sein. Das meinen ja aber die Herausgeber des „Genius" nicht. Sie sind sachliche Idealisten. Und als solche sollen sie, soll ihre Zeitschrift begrüßt werden.

Illustrierte Zeitung, Nummer 4000. Neuland der Kunst. Verlag J. J. Weber, Leipzig.

Ein Exemplar dieser Jubiläumsausgabe ist zur Rezension eingegangen. Es soll kurz erwähnt werden, entgegen unserer Gewohnheit, Zeitschriften nicht zu rezensieren, weil dieses Unternehmen symptomatische Bedeutung hat.

Das Familienblatt läßt in dieser Jubiläumsnummer seinem weiten Leserkreis das Wesen des Expressionismus in Malerei, Plastik, Architektur und Dichtkunst von Doktoren und Professoren erklären. Man hält in der Redaktion der mit einer Massenauflage rechnenden Illustrierten Wochenschrift den Expressionismus für zeitgemäß, für zugkräftig; man ist doch modern, man ist fortgeschritten. Komme keiner auf den Gedanken, der Expressionismus spiele in dieser Nummer eigentlich dieselbe Rolle, wie der Naturalismus des Anton von Werner, wie der Romantizismus Karl Beckers etwa vor vierzig Jahren in der „Gartenlaube" gespielt hat! Damals handelte es sich um eine höchst gemeine Publikumskunst, um eine jämmerliche Kunst für Alle; jetzt aber — bitte schön! — handelt es sich um Erfüllung des heiligen Wortes: die Kunst dem ganzen Volk! Heraufdämmern einer Synthese von Kunst und Religion. Unter Führung der Leipziger Illustrierten Zeitung. Die Nummer, mit vielen, zum Teil farbigen Bildbeilagen, für nur drei Mark und fünfzig Pfennige. Sehr überzeugt scheint die Redaktion freilich noch nicht. Sie spricht von einer „Umwertung aller Werte" und davon, daß heute gebrochen am Boden liege, was ihr — der „Illustrierten" — gestern noch heilig und vom ewigen Bestand erschienen sei. Sie hält es für Chronistenpflicht, Überblicke zu geben; sie will nicht Partei ergreifen, sondern tun, was eine „Kulturrevue" eben tun muß; denn „niemand, der ernst genommen sein will, kann an dieser Erscheinung vorübergehen". Diese Redensarten kurz zusammenzufassen hätte ein Wort genügt: mit dem Expressionismus ist ein Geschäft zu machen.

Der Eindruck des Heftes mit seinen irreführend nebeneinander gestellten, schlecht arrangierten, falsch gewählten Abbildungen, mit Beiträgen, deren die Verfasser sich in vielen Fällen zu schämen haben, mit einer Doppelseite, angefüllt von acht farbig reproduzierten Bildern, und überall innig durchdrungen von Inserat und Reklame, ist geradezu barbarisch. Wenn einem ein Feind, angesichts dieser geschäftstüchtigen „Kulturpropaganda", das Wort „Boches" in die Zähne schleuderte, müßte man errötend schweigen. Hier ist ein Beweis mehr gegeben worden, daß nach wie vor der rohe Geschäftsgeist umgeht, dem in Wahrheit nichts heilig ist, und der es gar nicht merkt, was für ein hassenswerter Landverderber er ist.

Gott sei Dank! unsern Künstlern, den Leibl, Menzel, Liebermann und Trübner, den Marées und Hildebrand, den Courbet, Manet, Renoir und ihren Genossen, ist solch ein Sonderheft nie gewidmet worden. Ihre Kunst ist zu vornehm, zu gut, als daß sie zu einer Spekulation auf die Kinoinstinkte einer Abonnentenmasse mißbraucht werden könnte.

Jahrbuch der Originalgraphik. Herausgegeben von Prof. Dr. Hans Wolfgang Singer. Erster Jahrgang. Wohlgemuth und Lißner, Berlin.

Unter einem Jahrbuch stellt man sich eine Publikation vor, die gewissermaßen einen Querschnitt des eben vergangenen Jahres gibt. Hört man also von einem Jahrbuch der Originalgraphik, so erwartet man neue Blätter der die

Digitized by Google

ganze Künstlerschaft anregenden Graphiker zu finden; man denkt etwa an Thoma und Liebermann, Corinth und Slevogt, Kirchner und Heckel, Großmann und Purrmann. Oder, wenn das dem Herausgeber zu gewagt erscheint, so mögen Kirchner und Heckel immerhin noch wegbleiben, so mögen Walser, Barlach und einige andere aushelfen. Von solchen Künstlern erwartet man Blätter zu sehen, die Kunde geben von ihrer letzten Arbeitsweise; und man hofft darüber hinaus auch von den graphischen Interessen der Künstler zu vernehmen. Im literarischen Teil wird man nach Äußerungen von Kennern suchen, über den Anteil, den die führenden Künstler neuerdings der Illustration entgegenbringen und über die Gefahren dieser wieder einmal übertriebenen Illustrationsmode. Man wird Ausblick halten nach einer Kritik des immer mehr entartenden Sammlerwesens, nach einer Kritik des ungesund erregten Marktes für Originalgraphik und nach Anmerkungen über die snobistische Schätzung von Probedrucken und andere Seltenheiten. Wichtig wird einem ein grundlegender Aufsatz sein über den Stil der Radierung, wie einerseits Liebermann, andrerseits Klinger ihn vertritt; man wird etwas hören wollen über die neue Liebe zum Holzschnitt und was sie psychologisch bedeutet; man wird mit einem Wort meinen, ein solches Jahrbuch könne nicht drum herum, in besonnener aber entschiedener Weise Stellung zu nehmen zu den Kunstkämpfen der Zeit, die gerade in den graphischen Künsten sehr lehrreich sind.

Nichts von alledem ist in diesem nach außen stattlich auftretenden Jahrbuch zu finden. Man liest, auf gutem Papier und sauber gedruckt, Beiträge, die zum Teil ihren Wert haben, die aber an dieser Stelle zufällig wirken. Einiges, wie zum Beispiel ein Beitrag Hans Rosenhagens über „Artur Kampf als Zeichner" (soll heißen „als Graphiker") oder wie die Seiten, die L. Tyson über „den Wert der Linie in der Radierkunst" geschrieben hat, ist mehr als unzulänglich. Und von den graphischen Blättern interessiert nachhaltig eigentlich nur die Arbeit von Corinth. Alle andern Blätter sind uncharakteristisch für die Produktion des Jahres. Man kann natürlich solche Blätter und Aufsätze sammeln und herausgeben. Die Publikation wird auch immer eine gewisse buchhändlerische Geltung haben; aber sie wird niemals einen höheren geistigen, künstlerischen, literarischen oder kulturhistorischen Wert haben. Was Hans W. Singer herausgibt ist eine jährlich erscheinende Mappe mit Originalgraphiken und literarischen Beiträgen, aber es ist nicht ein „Jahrbuch der Originalgraphik".

* * *

ZÜRICH

Der Salon Wolfsberg hat zur nationalen Kunstausstellung 1917 eine umfassende Schau von Edouard Vallet veranstaltet. Der damals gewonnene Eindruck wird heute am gleichen Ort ergänzt und bestätigt. Die Ausstellung (Februar-März) ergibt ein beschauliches Abbild der heimischen Umgebung dieses im besten Mannesalter schaffenden Schweizer Malergraphikers. Beruhigend die geschlossene Einheit des Stoffgebietes, überzeugend die Sicherheit der Hand. Ich möchte Edouard Vallet den Sachwalter des Wallis nennen. Stofflich steht er wie ein Fürst in diesem seinem Alpenkanton, formal gebietet er darüber mit der unzweideutigen Klarheit des erfahrenen Praktikers. Ob er seine Bauern und Bäuerinnen bei der Arbeit festhalte, oder bei Spiel und andächtiger Verrichtung beobachte, er zeige sie in Wald, Feld, Hof und Haus, immer trifft er irgendwie in glücklicher Mitte die Linie ihres Charakters, zuverlässig, nüchtern, klar, nicht ohne eine gewisse Feierlichkeit. Er gibt ein ausgereiftes, völlig abgeklärtes Genrebild, das von Hodler die künstlerische Würde — er selbst taucht in der Tat in einer frischen Pinzelzeichnung auf —, aus der eigenen Kraft das stolze Bewußtsein zur individuellen Weiterbildung des Erbes empfangen hat. Vallet kehrt es sehr stark heraus, allzustark für empfindsame Nerven. Die Anschauung ist durchaus graphisch, somit entschieden schweizerisch. Das linear umfängliche Gerüst der Komposition erinnert an das harte Gefüge der Berge, die entweder den Menschen zermalmen — oder stählen. Das Gefühl (sonst im ossianischen Dämmerdunkel unserer herrlichen alpinen Tannenwälder unrettbar verloren) muß sich dem fügen, setzt sich hier um in helle Kraft. Vallet verwendet die Farbe dann und wann mit prachtvoller Festlichkeit als nicht unwichtiges dekoratives Beiwerk.

Leichter, wärmer geartet sind kleinere Landschaften, die wie ein schöner Laubgang Luft und Sonne ansaugen. Den stärksten Eindruck vermittelt neben Skizzen wohl die breit angelegte Radierung. Die weit ausladende und doch weiche Linie umschließt vollblütiges Leben, das durch die sehr vereinfachende Zusammenfassung der Schatten und die kräftige Betonung plastischer Rundung geschützt wird.

Hermann Ganz.

Digitized by Google

DER KLEINE MUND

Meyerheim malte eine Dame, die wegen ihres kleinen Mundes berühmt war; er malte darum von vornherein den Mund sehr klein. Er zeigte dem Gatten der Dame das Bildnis, als es fertig war, und fragte, wie es ihm gefalle. Dieser meinte: Sehr gut, nur der Mund sei viel zu groß. Meyerheim sagte: „Nu hab' ich den Mund schon kleiner gemalt als er ist; ich kann ihn ja aber auch ganz weglassen."

VOM STANDPUNKT DES KOLORISTEN

Hans Purrmann malt das Bildnis einer schönen jungen Frau. Am Ende der Sitzung will er ihr, von seiner Arbeit voll, etwas Schmeichelhaftes sagen. „Sie haben eine entzückende grüne Haut, gnädige Frau", sagte er.

SIGNIERT

Ein Kunsthändler besaß ein kleines Bild von Trübner, das nicht signiert war. Er schrieb an den Künstler und bat ihn, es zu signieren. Trübner schrieb dem Kunsthändler, das Bild sei allerdings von ihm, er sei auch bereit es zu zeichnen, er verlange dafür aber eine bestimmte Summe. Da dieses Honorar dem Kunsthändler nicht im Verhältnis zum Wert des Bildes zu stehen schien, schrieb er zurück, er verzichte auf die Signierung, er werde statt dessen den Brief auf die Rückseite des Bildes kleben.

GUTACHTEN

Eine Spanierin hat sich von Picasso malen lassen und reist mit dem Bild nach Hause. An der Grenze hat sie Schwierigkeiten. Die Zollbeamten wollen nicht glauben, daß es sich um ein Bildnis handle. Sie rufen endlich als Sachverständigen einen Maler herbei. Dieser meint, es handle sich nicht um das Bildnis eines Menschen, sondern um die Darstellung einer Maschine. Darauf wird ein Ingenieur herbeigeholt. Der betrachtet sich das Bild, entscheidet sich und spricht: „Ob das ein Bildnis ist, weiß ich nicht, eine Maschine kann es sein, totsicher aber ist dann, daß sie nicht geht".

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Die Seele Rußlands von Fedor Dostojewski. Mit einer Einleitung von Karl Scheffler. Bruno Cassirer Verlag.

Indische Baukunst, mit einem Vorwort von Paul Westheim. Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

Deutsche Malerei und Plastik von 1350 — 1450. Von Hermann Ehrenberg. Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig, 1920.

Ästhetik der Gegenwart von E. Meumann. 3. Auflage. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts von Eugen Lüthgen. Kurt Schroeder, Verlag, Bonn und Leipzig.

Das Kunstmuseum und das Deutsche Volk. Herausgegeben vom Deutschen Museumsbund. Kurt Wolff Verlag, München.

Bleibt Dresden Kunststadt? Von Karl Puetzfeld. Tittmann Verlag, Dresden.

Einführung in das neue Umsatz- und Luxussteuerrecht von Johannes Popitz, Berlin. Verlag Otto Liebmann.

Otto Braun. Aus nachgelassenen Schriften eines Früh vollendeten. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

ACHTZEHNTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 13. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft VIII

KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 18 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 7.50 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT VIII Mai 1920

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 18.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 20.—
DURCH DAS POSTZEITUNGSAMT BEZOGEN M 20.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VIII

AUFSÄTZE

	Seite
Wilhelm R. Valentiner: Amerikanische Privatsammlungen	347
Otto von Falke: Meißener Tierplastik	373
Karl Scheffler: Zwei ostpreußische Maler II, Alfred Partikel	378
Chronik: Die Kunstsammlung Henry C. Frick	386
Neue Bücher	389

ABBILDUNGEN

	Seite
Goya: Die Schmiede	346
Giovanni Bellini: Der hl. Franziskus	348
Andrea Mantegna: Madonna und Heilige	349
—: Madonna und Heilige	351
Holbein: Thomas Cromwell	352
Greco: Der hl. Hieronymus	353
Franz Hals: Lustige Gesellschaft	355
van Dyck: Marchesa Spinola	357
Frans Hals: Herr und Frau Bodolphe	358—359
Rembrandt: Der polnische Reiter	360
—: Titus von Rijn	361
Albert Cuyp: Die Maas bei Dordrecht	362
J. von Ruisdael: Der Sonnenblick	363
Jan Vermeer: Briefschreiberin	364
—: Guitarrespielerin	365
Yeitoku: Winterlandschaft	366
Joshua Reynolds: Lady Taylor	367
Henry Raeburn: Damenbildnis	368
George Romney: Lady Milness	369
John Hoppner: Familienbildnis	370
Thomas Lawrence, Miß Farren	371
Gainsborough: Die Promenade	372
J. Kändler: Vier Porzellanplastiken	373—377
Alfred Partikel: Landschaft	378
—: Ernte	379
—: Stehende Frau	380
—: Flora	381
—: Kühe	382
—: Ernte	383
—: Landschaft	384
—: Zeichnung	385
—: Landschaft, Radierung	386
—: Damenbildnis	387
—: Erinnerung an Ostpreußen	388
—: Zeichnung	390

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

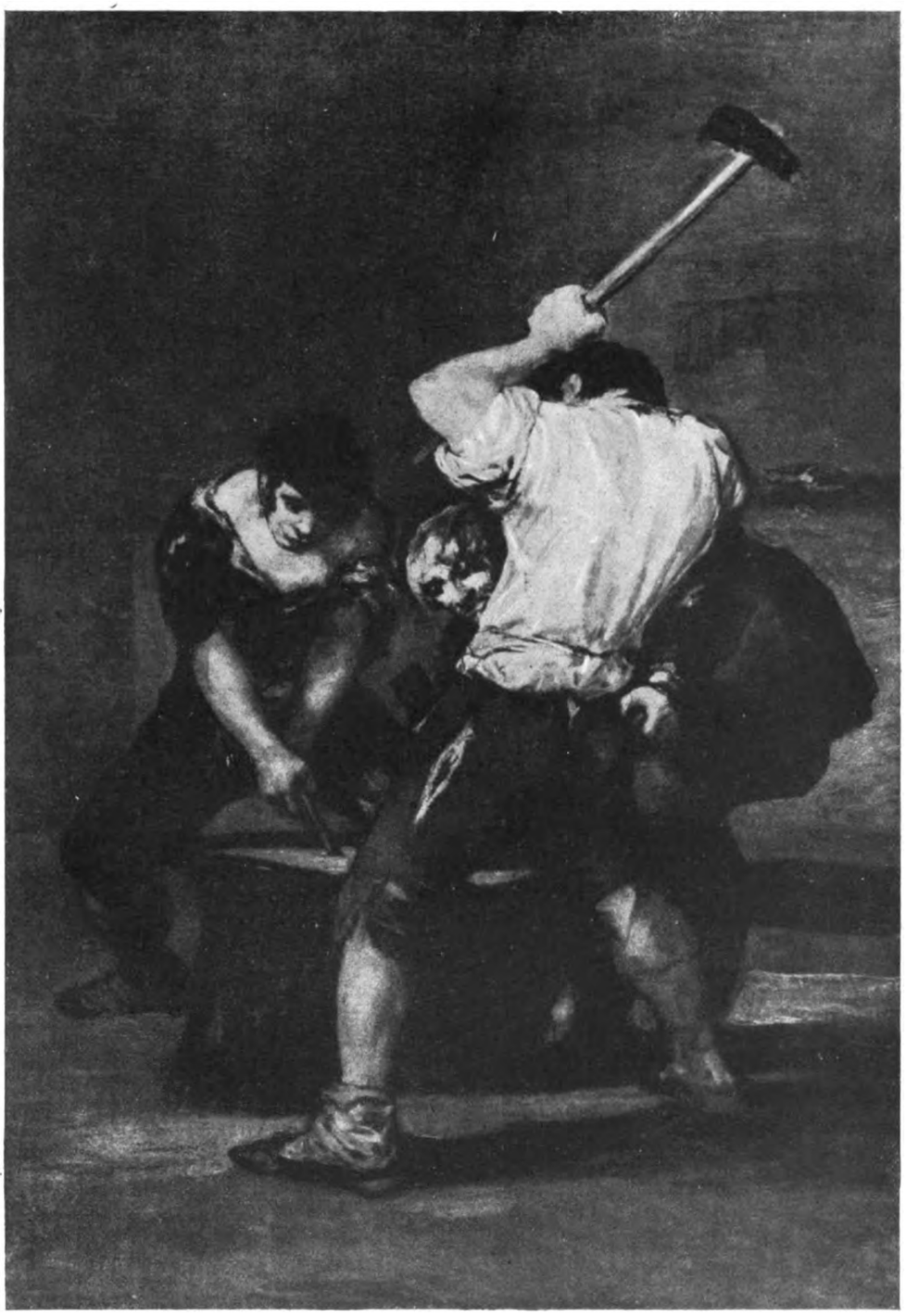
GALERIE
CASPARI
München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

*

Moderne
Meister

Digitized by Google

Digitized by Google



GOYA, DIE SCHMIEDE

SAMMLUNG HENRY C. FRICK, NEW YORK

Digitized by Google

AMERIKANISCHE PRIVATSAMMLUNGEN

VON

WILHELM R. VALENTINER

Nach den häufigen Berichten über den Verkauf von Meisterwerken nach Amerika könnte man versucht sein, anzunehmen, daß die Zahl der großen Sammler in den Vereinigten Staaten unbegrenzt sei. Tatsächlich ist es nur ein kleiner Kreis, der sich um diese Meisterwerke streitet und ihren Verkaufswert in die Millionen hinaufsteigert. In den Zeitungen lasen wir vor dem Krieg immer die gleichen Namen: Pierpont Morgan, Altman, Frick, Widener, Johnson, Mrs. Gardner, Namen, die nach New York, Philadelphia und Boston führen, also nach den Städten, die die nächste Verbindung mit Europa haben, wozu noch Montreal mit dem inzwischen verstorbenen Sir William van Horne, dem Erbauer der Canadian Pacific, kam. Hin und wieder hört man jetzt noch den einen oder anderen Namen eines Sammlers aus dem Mittelwesten, aus Chicago, Cincinnati, Detroit, Toledo oder gar aus San Francisco nennen. In New York laufen jedoch alle Fäden des Kunsthandels und Sammlerwesens zusammen. Philadelphia sucht vergeblich zu konkurrieren. Boston hat mehr Geschmack, aber weniger Geld. Bei den übrigen Städten kommt kaum eine bedeutende Kunstsammlung auf den einzelnen Staat.

Diese großen Sammler machen einen Teil der Aristokratie des Reichtums aus, die eine beherrschende Stellung in den Vereinigten Staaten einnimmt und eine Art Nebenregierung der offiziell anerkannten in Washington bildet. Sie setzt sich aus Vertretern des Kapitalismus, alten oder eben gewordenen, und aus Vertretern alter Familien zusammen und sucht die Regierung in Washington unter ihrem Einfluß zu halten. Gesellschaftlich spielen diese Kreise infolge ihres Reichtums eine größere Rolle als die Staatsmänner in Washington, die bis zum Präsidenten hinauf von ihnen nur mit einem mitleidigen Lächeln angesehen werden. Das sind Gegensätze, wie sie sich zwischen der Regierung

Digitized by Google

GIOVANNI BELLINI, DER HL. FRANZISKUS
SAMMLUNG HENRY C. FRICK, NEW YORK

und der Aristokratie des Landes leicht in Republiken auszubilden pflegen und auch in Frankreich, und jetzt bei uns, nicht ausbleiben konnten. Die Männer der Regierung, die sich aus Vertretern der Masse des Volkes bildet, bringen weniger gesellschaftliche Bildung mit, besitzen aber die Macht; die Aristokratie hat ihre Machtstellung verloren, tut sich aber auf ihre durch Reichtum gestützte Bildung etwas zu gute. Ein Mann wie Pierpont Morgan hatte nur Geringschätzung für den Präsidenten, am meisten für Roosevelt; und die übrigen Vertreter der Trusts folgten seinem Beispiel, besonders dann, wenn der Präsident sich von der Übermacht des Großkapitalismus frei zu machen suchte oder es gar wagte, die Trusts zu bekämpfen. Als eines der Mittel, um ihre Stellung sozial zu festigen und auf das Volk Eindruck zu machen, hat der Kunsterwerb im großen Stil bei diesen Vertretern der Gesellschaft und des Reichtums keine geringe Bedeutung. Sie haben es erreicht, daß es gleichsam zur Bildung des Amerikaners gehört, daß man wisse, wer die größten Privatsammler in den Vereinigten Staaten sind und was diese Sammlungen enthalten. Wie die Abendtoiletten in der Metropolitan Oper, wird jeder Zuwachs um ein neues Meisterwerk ausführlich in den Zeitungen besprochen und von der Allgemeinheit mit Freude begrüßt. Man disputiert darüber, mit welchem Hauptwerk in einer europäischen Galerie sich die neue Erwerbung vergleichen lasse, und betrachtet den Kauf als eine Bereicherung des nationalen Besitzes. Denn man weiß, daß diese Meisterwerke in den meisten Fällen bald in öffentlichen Besitz übergehen, ja man verlangt es

Digitized by Google

ANDREA MANTEGNA, MADONNA UND HEILIGE

SAMMLUNG B. ALTMAN, METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

Digitized by Google

bis zu einem gewissen Grade von dem Sammler, daß er dem Wunsche der Allgemeinheit nach Mitbesitz nachkommt; denn man ist an Freigebigkeit in großem Stil gewöhnt, weil der Staat noch nicht ohne diese Opferwilligkeit existieren kann. Bei uns hat die Übernahme der Armenfürsorge durch den Staat — eine Maßnahme, deren Berechtigung nicht bestritten werden soll — den Vermögenden der letzten moralischen Verpflichtung zu privater Wohltätigkeit überhoben. Ein berechtigter, öffentlicher Anspruch an die Freigebigkeit des Reichen, auch soweit irgend eine andre Art von Wohltätigkeit in Frage kommt, ist damit aufgehoben worden. Der amerikanische Sammler fügt sich meist von selbst der auf ihm lastenden Ehrenpflicht und fühlt sich, wenn er seine Sammlung öffentlich zeigt oder schenkt, gern als Beglücker des Volkes ganz wie ein europäischer Fürst, dessen Rang er auch gesellschaftlich einnimmt.

Da nun in Amerika das Kunstsammeln mehr eine soziale Angelegenheit ist als bei uns, ist man geneigt zu fragen: wie steht es mit dem Kunstverständnis dieser Sammler? ist die Begeisterung wirklich so groß als es den Anschein hat, wenn man Millionen für einzelne Kunstwerke ausgibt?

Urteilt man nach dem Resultat, nach der Zusammensetzung der Sammlungen, so kann man nur sagen, daß Besseres erreicht worden ist, als in Europa, zieht man allein die guten Sammlungen in Betracht; denkt man an die schlechten, so ist freilich auch das Groteske entsprechend gesteigert. Man hat jedenfalls keinen Anlaß mehr über die amerikanische Art des Sammelns zu spotten; denn im ganzen ist man schnell über die Zeiten hinausgekommen, in denen man aus einer kritiklosen Anfangsbegeisterung und Kauflust heraus wahllos Falsches und Echtes durcheinander erwarb. Der Amerikaner lernt schnell und hat meist schon umgelernt, wenn wir gerade anfangen, auf seine Fehler aufmerksam zu werden. Gewiß fehlt es ihm auch heute noch vielfach an Schärfe der Kritik, an eindringendem Verständnis in Kunstdingen. Dafür hat er eine naivere Freude und eine natürliche Ehrfurcht vor den Meisterschöpfungen vergangener Zeiten, wie sie nur ein kindliches Volk haben kann und uns leider vielfach verloren gegangen ist. Man wird wohl einen größeren Mangel an Bildung, nicht aber das blasierte Wesen, das manche unserer europäischen Kunstsammler zur Schau tragen, in den Vereinigten Staaten finden.

Was aber die Motive anlangt, die beim Sammeln von Kunstwerken maßgebend sind, so wird es weder in Amerika noch in Europa Kunstsammler geben, die nur aus Idealismus Kunstwerke in größerer Zahl bei sich aufspeichern. Der Wunsch nach Besitz kann nie die reinsten Handlungen zur Folge haben. Wenn es wirklich nur Kunstbegeisterung wäre, die den Sammler erfüllt, warum setzt er sich nicht jeden Tag einige Stunden vor ein Meisterwerk in einem öffentlichen Museum, warum muß er sich in der Idee gefallen, das oder jenes Gemälde im Wert von mehreren Hunderttausenden zu besitzen, weil er das Recht hat, den Nagel an die Wand zu schlagen, an dem es hängt? Freilich, der Sammler sagt mit einem gewissen Recht, man kann Kunst nur genießen in Ruhe und Behaglichkeit, und das ist zuhause eher möglich, als in einer öffentlichen Sammlung.

Andere achtbare Motive mögen beim Sammeln bestimmend sein: der Wunsch, die Umgebung zu einer Art Kunstwerk zu gestalten, sich selbst zu belehren, indem man sammelt, und auf andere durch das Vorbild erzieherisch zu wirken. Meist jedoch sind Gründe der Selbstverherrlichung entscheidend: man will den Ruhm haben, ein großes Kunstverständnis zu beweisen oder zu betätigen, ja womöglich etwas wie ein Kulturfaktor zu sein. Und daran schließen sich häufig Interessen rein materieller Art, das Bedürfnis nach guter Kapitalsanlage, nach Verbesserung der sozialen Stellung, nach Erweiterung der persönlichen Macht. In allen diesen Dingen denkt der amerikanische Kunstsammler nicht anders als der europäische und ob das eine oder andere Motiv ausschlaggebend, ob die Freude an der Kunst oder der Wunsch nach Erweiterung des sozialen Einflusses größer ist, könnte nur von Fall zu Fall entschieden werden.

Bei Pierpont Morgan, zum Beispiel, war bei einem größeren Einkauf neben dem naiven Gefallen an dem Kunstwerk meist auch ein politisches Motiv mit entscheidend. Er gehörte nicht, wie man häufig annimmt, zu den reichsten Amerikanern, zu der Klasse Rockefeller, Clark und Carnegie. Und doch hat er sich einen weit größeren Namen in der Welt als die reichsten Amerikaner gemacht; denn bei seinen Transaktionen handelte

Digitized by Google

ANDREA MANTEGNA, MADONNA UND HEILIGE

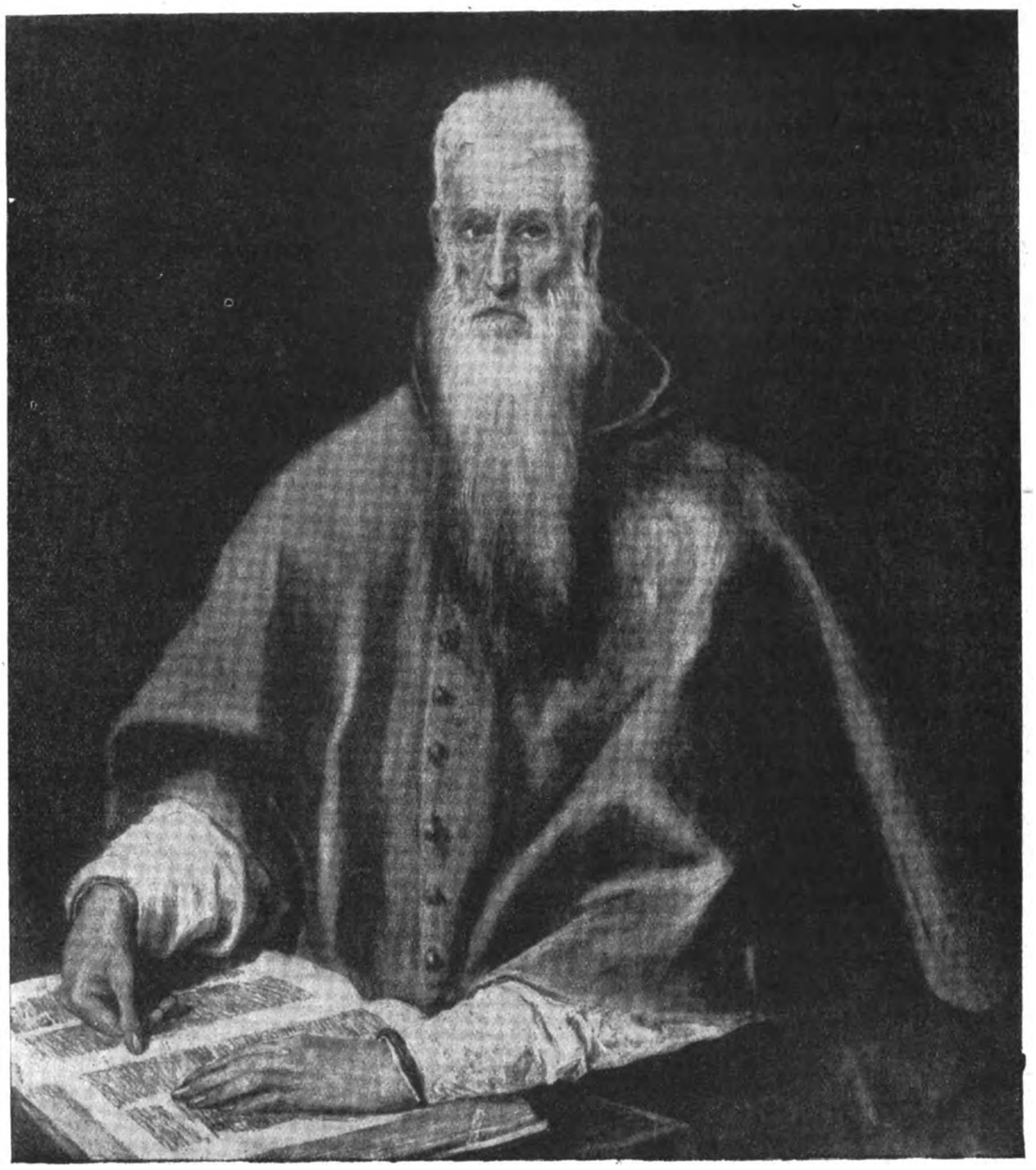
SAMMLUNG MRS. J. L. GARDNER, BOSTON

Digitized by Google

HOLBEIN, THOMAS CROMWELL
SAMMLUNG HENRY C. FRICK, NEW YORK

es sich immer um größere Gesichtspunkte, bald um das Wohl seines Landes, das er zweimal aus schweren Finanzkrisen rettete, bald um Ausnutzung der wirtschaftlichen Beziehungen seiner Bank in politischem Sinne. Es war eine Leistung, daß er, der einfache Bankier, sich im Lauf der Zeit eine fast weltbeherrschende Stellung errang. Wenn er bei dem alljährlichen Empfang in der riesigen Eingangshalle des Metropolitan Museums als Präsident der Verwaltungsbehörde vor festlich geschmücktem Sitze stand und Tausende von New Yorkern unter rauschender Musik an ihm vorbeizogen und ihm die Hand schütteln durften, konnte man ihn wohl für den ungekrönten König der Vereinigten Staaten halten. In diesem Sinne sammelte er auch Kunst. Jeder Erwerb dokumentierte seine Machtstellung

Digitized by Google



GRECO, DER HL. HIERONYMUS
SAMMLUNG HENRY C. FRICK, NEW YORK

nach außen hin sozial oder politisch. Bald rettete er einen einflußreichen englischen Lord oder einen bekannten französischen Edelmann in aufsehenerregender Weise vor dem pekuniären oder moralischen Zusammenbruch, oder er zeigte durch Ankäufe von Meisterwerken aus dem Besitz des Königs von Spanien oder des Königs von Belgien, daß er gern bereit sei, den europäischen Fürsten zu helfen. In England oder in Frankreich machte er sich durch Gaben an die National Gallery oder den Louvre beliebt, und nicht nur in Italien machte es Aufsehen, als er dem Papst einen kostbaren Chormantel des vierzehnten Jahrhunderts, den er erworben hatte, zum Geschenk machte, nachdem sich herausstellte, daß es ein der Kirche gestohlenes Gut war. Als es sich um einen Aufkauf der Hamburg-

Digitized by Google

Amerika-Linie durch ihn und seine Freunde handelte, ließ er sich durch den deutschen Kaiser zu einem Kompromiß bestimmen und, um seine Freundschaft mit Wilhelm II. öffentlich zu bezeugen, schenkte er ihm bald darnach einen wertvollen altgermanischen Schmuck und jenen Lutherbrief, der auf der Auktion annähernd hunderttausend Mark erreichte. Seiner Sympathie für den deutschen Botschafter Speck von Sternburg, der sich in Amerika großer Beliebtheit erfreute, gab er Ausdruck, als er aus der Nachlaßauktion das wertvollste Objekt, einen chinesischen Wandschirm, erwarb und dem Museum in New York schenkte. Überall in Europa hatte er seine Fäden, und seine Sammlungen waren nicht ohne Grund vielfach geteilt und in europäischen Museen von Glasgow bis Kairo ausgestellt.

Als guter Haushalter ließ er, als er ahnte, daß er nicht mehr lange leben werde, alle seine Kunstschätze aus Europa nach New York kommen, damit seine Erben nicht die besonders nach englischem Gesetze ungeheure Erbschaftssteuer zu bezahlen hätten; und im New Yorker Museum wurde dann die prächtige Ausstellung der neuntausend Objekte seiner Sammlung geschaffen, deren Eröffnung er nicht mehr erleben sollte. Er selbst hatte sich nach Ägypten begeben und siedelte, schwerkrank, noch kurz vor seinem Tode nach Rom über, um in dem einstigen künstlerischen Mittelpunkt der Welt zu sterben. Eine großangelegte Erscheinung, die auf niemanden, der sie kannte, ihren Eindruck verfehlte: aus guter alter Familie stammend, wissenschaftlich in Göttingen gebildet, durch zahlreiche Reisen einigermaßen mit Museen und Privatsammlungen vertraut und mit dem richtigen Instinkt des Sammlers begabt, war er bei weitem der vielseitigste unter den amerikanischen Sammlern. Er ist anfänglich beim Einkauf oft betrogen worden, hatte aber bald ein Mittel gefunden, um Händler, die ihm Falsches brachten, abzuschrecken, indem er seine Neuerwerbungen in öffentlichen Sammlungen ausstellte und erst am Ende des Jahres zahlte.

Nach zwei Seiten hin hat er entscheidende Anregungen für die amerikanische Sammeltätigkeit gegeben: er suchte zuerst eine Privatsammlung zu schaffen, die nur Werke ersten Wertes, einerlei, was sie kosteten, enthielt. Von dieser kleinen Privatsammlung trennte er die größeren Sammlungen, die er en bloc in volkserzieherischen Absichten im Gedanken an das New Yorker Museum kaufte; sie sollten öffentlich ausgestellt werden und den amerikanischen Handwerkern zugute kommen, indem sie ihnen Vorbilder der verschiedenen Typen und Techniken lieferten. Diese volkserzieherische Wirkung spielte in seinen Gedankengängen keine geringe Rolle, wie ja überhaupt beim Amerikaner Mitteilung des geistigen Besitzes an das Volk von vornherein im Begriff jeder öffentlichen, auch wissenschaftlichen Institution einbegriffen ist.

Für seine Privatsammlung errichtete Morgan einen einstöckigen Marmorbau, die Morgan Library, die nur zwei große Räume, einen Bibliotheksaal und einen Empfangsraum enthielt. Hier suchte er in geschmackvoller Renaissanceeinrichtung das Beste vom Besten um sich aufzubauen. Da sind zum Beispiel die oft abgebildete Marietta Strozzi von Ghirlandajo, eine weibliche Büste von Verrocchio, die Marmorbüste des Christkindes von Rosellino aus der Sammlung Hainauer. In den Regalen stehen die wertvollsten Handschriften, obenauf die schönsten italienischen Lustrefayencen, griechische und Renaissancebronzen, eine der ältesten assyrischen Statuetten. Die Feuerböcke des Kamins sind von Jacopo Sansovino. Auf einem Tisch werden die beiden kostbarsten Werke deutscher Kunst, die nach Amerika gekommen sind, zur Schau gestellt: das frühgotische Reliquienkästchen aus Silber mit transluzidem Email aus dem Besitz des Grafen Arco-Zinneberg, und das Lindauer Evangeliar mit den prächtigen Buchdeckeln, die mit Zellenschmelz und Elfenbeinen des achten und neunten Jahrhunderts verziert sind.

Diese Meisterwerke im Besitz Morgans waren jedoch auch untermischt mit einigen zweifelhaften oder doch weniger hervorragenden Dingen, bei deren Kauf Morgan für außerordentliche Preise keinen entsprechenden Wert erhalten hatte. Morgan entschied sich im Nu, wenn ihm etwas gefiel, und bezahlte dann jeden Preis, da er sorglos im Geldausgeben war; er ist dadurch mit schuldig an der ungeheuren Preissteigerung für einzelne Objekte geworden. Er war ein zu unruhiger, vielbeschäftigter Geist, um die Vollkommenheit der Sammlung, die er sich wünschte, zu erreichen. Aber er fand Nachahmer und Mitstrebende auf dem Gebiet des Sammelwesens, Persönlichkeiten, die nicht wie er im internationalen Getriebe standen, die aber mehr Muße hatten, um sich mit ihren

Digitized by Google

FRANZ HALS, LUSTIGE GESELLSCHAFT

SAMMLUNG B. ALTMAN, METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

Digitized by Google

Sammlungen zu beschäftigen, und nun wirklich das annähernd Vollkommene in ihrer Zusammensetzung erreichten. Das waren vor allem Männer wie Altman, Widener und Frick.

Altman, der sich aus den untersten jüdischen Schichten zu dem Besitzer des größten Damenwarenhauses in der fünften Avenue emporgearbeitet hatte, kaufte im Gegensatz zu Morgan sehr langsam und vorsichtig, fragte überall bei Kennern um Rat und verfolgte wie in seinem Geschäft das Prinzip: nur das allerbeste zu wählen. Er scheute die Öffentlichkeit und zeigte nur intimen Freunden seine Schätze. Ohne jegliche Kunstbildung, kannte er Europa nur von einer einzigen flüchtigen Sommerreise, war weder mit den großen Galerien noch mit anderen Privatsammlungen vertraut. Die großen Meister lernte er erst kennen, wenn ihm eins ihrer Werke zur Ansicht ins Haus gebracht wurde. Als man ihm ein Gemälde des Velazquez zeigte, von dem er bis dahin kaum mehr als den Namen wußte, schickte er nach dem Museum und ließ fragen, ob Velazquez ein so großer Künstler sei, daß er verdiene in seine Sammlung aufgenommen zu werden. Für Rembrandt hatte er eine besondere Vorliebe, weil er Künstler aus armen Verhältnissen und ein Freund des Judentums war. Das Entscheidende war aber auch hier wie bei der Wahl der anderen Werke der hohe künstlerische Wert, für den er einen seltenen Instinkt hatte. Als er starb, wurde die Stadt New York mit dem Vermächtnis seiner Sammlung überrascht, wohl das großartigste Vermächtnis, das bisher von einem Einzelnen jemals einem Museum gemacht worden ist. Es enthielt außer einer Anzahl hervorragender kunstgewerblicher Objekte nur etwa vierzig Bilder, aber lauter Meisterwerke, unter denen sich acht Rembrandts, zwei Velazquez, drei Frans Hals, zwei van Dyck, ein Dürer, ein Holbein, ein Giorgione, ein Tizian, drei Memling u. a. m. befanden. Kaum ein Werk hatte unter einer halben Million, mehrere ein bis anderthalb Million Mark gekostet. Die kleine Sammlung repräsentierte damals (1913) schon einen Wert von sechzig Millionen Mark.

Mit Altman im Wettbewerb haben Henry C. Frick in New York, einer der führenden Männer im Stahltrust, und P. A. B. Widener in Philadelphia,* ihre gleich hervorragenden Sammlungen zusammengebracht. Auch sie besitzen kaum mehr als vierzig bis fünfzig Bilder, die aber denen der Sammlung Altmans an Wert gleich kommen. Nur schließen diese Sammlungen noch Meisterwerke der englischen Kunst des achtzehnten und der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ein, die bei Altman fehlen, der darin mehr dem deutschen Sammlergeschmack der vorigen Generation folgte. Unter den Hauptstücken der Sammlung Frick sind der sogenannte Fraga Velazquez', ein Bildnis Philipp's IV., das Velazquez im Feldlager von Fraga in drei Tagen malte, das Porträt Pietro Aretinos von Tizian, der Cromwell Holbeins, der polnische Reiter Rembrandts und die fünf großen Wandbilder Fragonards, die Frick während des Krieges von dem jüngeren Pierpont Morgan kaufte.

Widener besitzt unter anderem die sechs prachtvollen Genueser Bildnisse van Dycks aus dem Besitz der Cattaneos, deren heimlicher Export aus Genua seiner Zeit Aufsehen machte. Er hat diese Hauptwerke des Künstlers in einem besonderen Anbau seines Schlosses untergebracht, in einem hohen Renaissancesaal, in dem außer einigen Renaissanceskulpturen nur noch zwei Bildnisse Tizians zur Schau gestellt sind. Widener ist auch der glückliche Besitzer der Mühle Rembrandts, eines der schönsten Vermeers und der kleinen Madonna Raffaels aus der Sammlung des Lord Cowper. Erinnert man sich, daß der erste aufsehenerregende Kauf Pierpont Morgans, das große Altarbild Raffaels, die Madonna der Nonnen von Sant' Antonio, für eine Million Francs im Jahre 1899 war, während Widener zwölf Jahre später für seine kleine Madonna über das Doppelte zahlte, so bekommt man einen Begriff von der Preissteigerung innerhalb des letzten Jahrzehnts vor dem Krieg.

Es gibt nun noch eine ganze Anzahl ähnlicher, wenn auch nicht gleich kostspieliger Sammlungen in den Vereinigten Staaten — so kommt die mit feinem wissenschaftlichen Verständnis angelegte Sammlung John G. Johnson's in Philadelphia an Umfang und Bedeutung etwa der eines mittleren europäischen Museums gleich; so besitzt Charles F. Freer in Detroit die beste Privatsammlung ostasiatischer Kunst und zugleich die gewählteste Sammlung von Gemälden Wistlers;* so besitzt Mrs. Havemeyer in

* Beide sind inzwischen verstorben. Die Sammlung Frick ist in öffentlichen Besitz übergegangen, die Widener's wird von seinem Sohn Joseph E. Widener weiter ausgebaut.

* Auch diese Sammlung ist nach dem Tode Freers inzwischen in öffentlichen Besitz übergegangen.

Digitized by Google

VAN DYCK, MARCHESA SPINOLA

SAMMLUNG J. PIERPONT MORGAN, NEW YORK

Digitized by Google

FRANZ HALS, FRAU BODOLPHE
SAMMLUNG J. PIERPONT MORGAN, NEW YORK

New York, eine Auswahl von Bildern französischer Impressionisten, wie man sie besser kaum irgendwo in Europa findet — die Tendenz, in der sich die Sammeltätigkeit in den Vereinigten Staaten bewegt, läßt sich jedoch schon an diesen wichtigsten Beispielen deutlich erkennen. Der amerikanische Sammler sucht das Beste vom Besten um sich zu vereinen. Das mögen nun freilich auch manche europäischen Sammler anstreben; aber der Erfolg ist ihnen nicht annähernd so beschieden gewesen

Digitized by Google

FRANZ HALS, HERR BODOLPHE

SAMMLUNG J. PIERPONT MORGAN, NEW YORK

Digitized by Google

REMBRANDT, DER POLNISCHE REITER
SAMMLUNG HENRY C. FRICK, NEW YORK

wie den Amerikanern. Denn einmal steht dem Europäer nicht so viel Geld zur Verfügung, zum andern ist er so sehr mit Bildungskram behaftet, daß er mehr dazu neigt, vor Kunstwerken der Vergangenheit die historischen Interessen den rein künstlerischen voranzustellen. Die Vereinigten Staaten besitzten jetzt Privatsammlungen von einem ausschließlichen Reichtum an Meisterwerken, wie sie Europa nicht kennt. In England befinden sich zwar im Privatbesitz hin und wieder noch einzigartige Kunstwerke der Vergangenheit, aber in den älteren Sammlungen der Paläste aus dem achtzehnten Jahrhundert ist das Gute und Minderwertige unerfreulich gemischt, und die neueren können ebensowenig wie die deutschen oder französischen einen Vergleich mit den amerikanischen an Umfang und an künstlerischem Wert des Bestandes aushalten.

In den amerikanischen Meistersammlungen ist die Zukunftsidee des Sammelwesens enthalten. Wer ein paar Stunden in dem Empfangsraum der Bibliothek Morgans, in dem Van Dyck-Saal Wideners oder in den Räumen im Hause Altmans oder Fricks verweilte, wird bestätigen, daß diese beschränkte Zahl von Meisterwerken aller Gattungen in behaglicher Anordnung einen künstlerischen Genuß gewährt, wie ihn kein öffentliches Museum bis heute bietet.

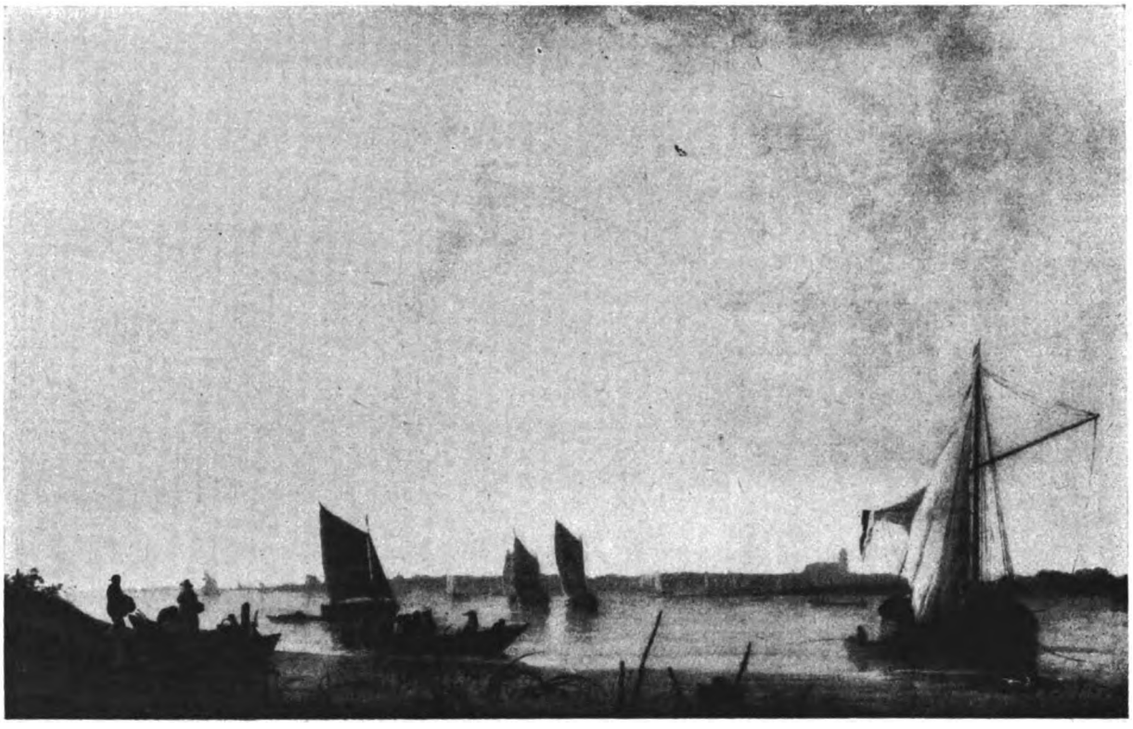
Nun kann es natürlich nicht unser Ziel in Europa sein, solche Privatsammlungen nachzuschaffen. Abgesehen davon, daß es uns nicht mehr gelänge, würden sie der Allgemeinheit auch nur wenig nützen, weniger als in Amerika, wo sie

Digitized by Google

REMBRANDT, TITUS VAN RIJN

SAMMLUNG B. ALTMAN, METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

Digitized by Google



ALBERT CUYP, DIE MAAS BEI DORDRECHT
SAMMLUNG HENRY C. FRICK, NEW YORK

meist als Ganzes der Nation vermacht werden. Der große Sammler ist sich bei uns nur selten dessen bewußt, daß der Besitz von Meisterwerken Pflichten der Allgemeinheit gegenüber in sich schließt, daß die großen Kunstwerke Eigentum der ganzen Menschheit, nicht des Einzelnen sind. Sein Gemeinsinn äußert sich höchstens darin, daß er ein oder das andere Kunstwerk, meist nicht das beste, aus Gefälligkeit für den Museumsdirektor, der ihn beraten hat, der öffentlichen Sammlung überweist. Der größte und beste Teil der Privatsammlung wird bei gegebener Zeit wieder verkauft, ohne daß die Interessen der Nation dabei befragt werden. Also die Anlage von Privatsammlungen ist ein Privatvergnügen, das die Allgemeinheit im wesentlichen gleichgültig lassen kann.

Wohl aber könnten wir von der Entschiedenheit, mit der die Amerikaner ihre Idee von der Auswahl des Besten, verfolgen, für die Ausstellung unseres öffentlichen Besitzes noch immer lernen und damit die Erziehung zum Höchsten in der Kunst noch besser fördern als es in Amerika geschieht, wo die öffentlichen Sammlungen noch keineswegs auf dem Niveau der privaten stehen. Der Wunsch der Allgemeinheit, die bedeutendsten Kunstwerke gesondert zu genießen, hat sich schon in der Anlage besonderer Säle von Meisterwerken, wie des Salon Carré im Louvre oder der Tribuna in den Uffizien, wenn auch mit zweifelhaftem Erfolg geäußert. Es mag immerhin eine Utopie sein, dem Gedanken nachzuhängen, wie es sich wohl ausnehmen würde, wenn die zweihundert bis dreihundert größten Kunstwerke aller Gattungen aus allen öffentlichen Sammlungen Deutschlands in einem Bau vereinigt wären. Schon davon zu sprechen, bringt den Bürger von Seldwyla in Harnisch. Es muß aber darauf bestanden werden, daß in den Museen eine entschiedenere Sonderung des wirklich Wertvollen von der großen Masse, die vor allem für Gelehrte von Interesse ist, für die Allgemeinheit von großem Nutzen wäre und daß weiter eine allzu scharfe Trennung zwischen Gemäldegalerie, Skulpturen- und Kunstgewerbesammlung jedem mehr künstlerisch als wissenschaftlich empfindenden Menschen widerspricht.

Aus den Andeutungen über die Zusammen-

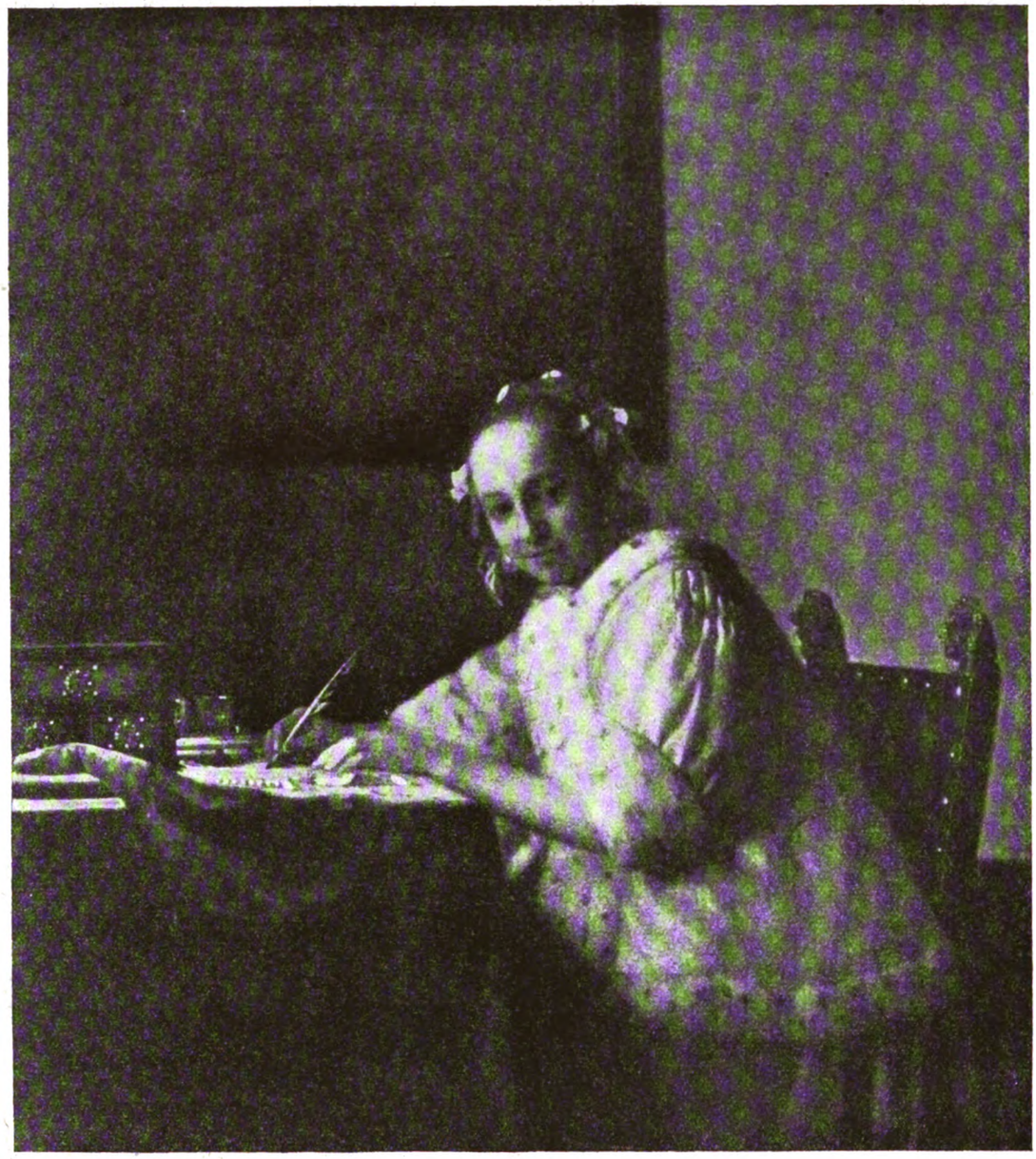
Digitized by Google

setzung der amerikanischen Sammlungen geht die Vielseitigkeit des Geschmacks, mit dem sie angelegt sind, schon deutlich hervor. Im allgemeinen stehen wir Deutsche in dieser Eigenschaft den Amerikanern nicht nach. Dank der zentralen Lage unsres Landes haben wir mehr Überblick über die europäischen Kunsterzeugnisse, mehr Anerkennung für das außerhalb des Nationalen liegende als die meisten anderen europäischen Völker, besonders als die Randstaaten des Kontinents. Gleichwohl macht es der entferntere Standpunkt dem Amerikaner noch leichter, die höchsten Leistungen der europäischen Kunst zu erkennen, wie sich die Gipfel des Gebirges von der Ferne gesehen deutlicher herausheben, als wenn man mitten inne steht. Er ist auch eher in der Lage, die ganze Gebirgskette zu übersehen, während wir durch trennende Höhenzüge, das will sagen durch historische und nationale Vorurteile, am freien Ausblick gehindert werden. Dabei denke ich an die Anerkennung der französischen Malerei von Daumier bis Cézanne, die bei uns erst verhältnismäßig spät erfolgte, als Amerika einen guten Teil des Besten zu sehr viel mäßigeren Preisen erworben hatte. Und weiter an die späte Einschätzung großer spanischer Künstler und die Unterschätzung der englischen Kunst und des englischen Kunstgewerbes bei uns. Was die spanische Kunst anlangt, so äußert sich die Verehrung der Amerikaner für ihre Erzeugnisse in dem reichen Bestand an spanischen Werken in den Sammlungen. Von den rund achtzig erhaltenen Gemälden des Velazquez besitzt Amerika über ein Dutzend, Deutschland nur zwei oder drei; Greco, Zurbaran, Goya wurden in den Vereinigten Staaten viel früher anerkannt als bei uns, und sind dort mit bedeutenderen Werken vertreten. Auch hat New York ein eigenes öffentliches Museum, das allein der spanischen Kunst und Literatur ge-

J. v. RUISDAEL, DER SONNENBLICK

SAMMLUNG B. ALTMAN, METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

Digitized by Google



JAN VERMEER, BRIEFSCHREIBERIN
SAMMLUNG J. PIERPONT MORGAN, NEW YORK

widmet und besonders reich an Werken des älteren spanischen Kunstgewerbes ist. Allerdings liegt ja Spanien insofern den Vereinigten Staaten näher als Deutschland als es von Amerika nur durch das Meer, nicht durch Länder und Gebirge getrennt ist, und überdies Mexiko ein kulturelles Bindeglied bildet.

Fast möchte man sagen, daß auch England weniger weit von den Vereinigten Staaten entfernt liegt als von Deutschland, da es durch gemeinsame Sprache und Kultur während der letzten Jahrhunderte eng mit Amerika verknüpft war und der Atlantische Ozean für den Amerikaner kaum ein größeres Hindernis als die Nordsee für den Deut-

Digitized by Google

JAN VERMEER, GUITARRESPIELERIN
SAMMLUNG JOHN G. JOHNSON, PHILADELPHIA

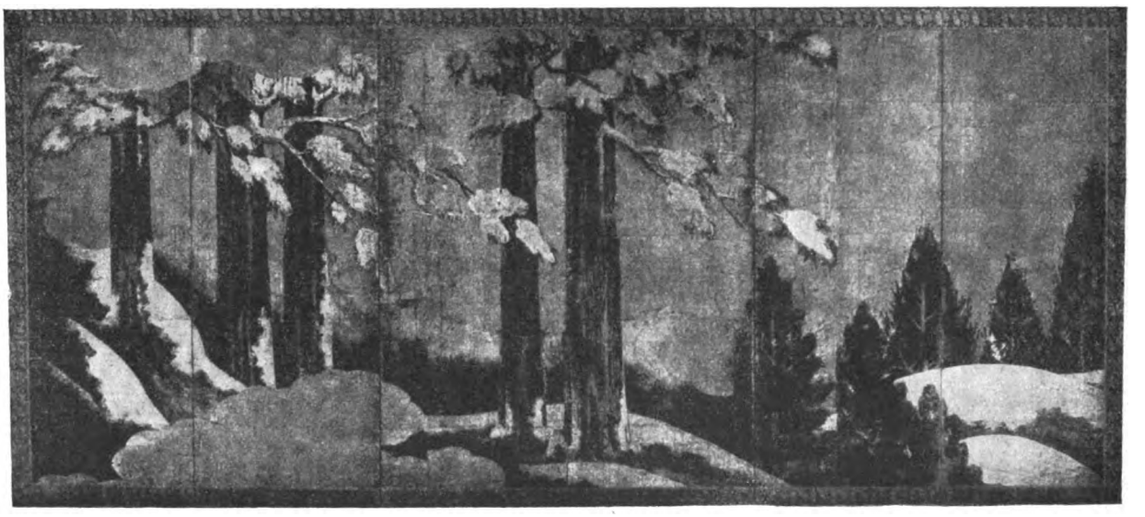
schen darstellt. Der Amerikaner neigt daher, besonders in den neuenglischen Staaten, vielleicht zu einer übertriebenen Schätzung der englischen Kunst; wir aber gehen zu weit nach der andern Seite, wenn wir diese Kunst zu wenig achten. In den großen amerikanischen Sammlungen hängen neben Tizian und Van Dyck Bildnisse Reynolds, und Gainsboroughs, neben Hobbema und Cuyp Landschaften Constables und Turners. Und man kann nicht sagen, daß der Eindruck der englischen Bilder, besonders der Landschaften weniger stark sei als der der Werke andrer Schulen. Die englischen

Digitized by Google

Bildnisse haben kaum den individuellen Gehalt der italienischen oder niederländischen, aber mit ihrem hohen dekorativen Wert fügen sie sich vortrefflich den Inneneinrichtungen vornehmer Häuser ein, die ja in Amerika, wie auch sonst meist auf der Welt, noch im Stil des achtzehnten Jahrhunderts befangen sind. Ja, man muß sagen, daß sie sich dieser Umgebung besser einpassen als etwa Gemälde des Frans Hals oder Rembrandt, die nicht für Paläste geschaffen sind und ihre niedere, aber geistigere Herkunft nicht verleugnen.

Aber auch der ostasiatischen Kunst gegenüber hat der Amerikaner einen freieren Blick als wir, da die Westküste seines Landes in engem Handelsverkehr mit China und Japan steht und auch auf diesem Gebiet Mexiko, ein Importland für chinesische Kunst seit den ältesten Zeiten, eine Vermittlerrolle spielte. Während bei uns erst neuerdings die ostasiatische Kunst in die allgemeinen Kunstgeschichten mit aufgenommen wird und wir erst auf wissenschaftlichem Wege auf ihre Bedeutung hingelenkt werden, hat der Amerikaner den Vorteil, von guten Werken dieser Kunst von früh an im Haus, im Handel und in leicht zugänglichen Museen umgeben zu sein und mit einer gleich hohen Schätzung der ostasiatischen Kunst wie der europäischen aufzuwachsen. In New York und Boston muß man in gebildeten Kreisen ebensogut wissen, wann die Kamakura-Periode war, welcher Art der Stil der Sung-Keramik oder der Porzellane der Ming- und Kanghsi-Zeit ist, wie man bei uns die Jahrhunderte der Renaissance oder des Rokoko kennen muß. Und die Namen der Sungmaler oder der japanischen Meister des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wie Yeitoku, Sotatsu oder Korin haben einen ebenso guten Klang wie Raffael oder Rembrandt.

Über die deutschen Kunstwerke in Amerika ist nicht allzuviel zu berichten; wer wünscht, daß der Heimat keine Kunstwerte entzogen werden, mag sich freuen. Wer der deutschen Kunst Anerkennung im Ausland wünscht, muß bedauern, daß ihre Erzeugnisse nur einen ganz geringen Prozentsatz des Bestandes amerikanischer Sammlungen ausmachen. Wie kommt es, daß sie in Amerika, ja überhaupt im Auslande verhältnismäßig so wenig Anklang finden? Einmal lag es wohl am deutschen Kunsthandel, der vor dem Kriege vielfach wenig im Interesse der deutschen Kunst arbeitete. Wenn die Bilder Defreggers, Vautiers und ihres Kreises in den siebziger Jahren gut in den Vereinigten Staaten verkauft wurden, wenn die Holländer dank ihrer Geschicklichkeit im Kunsthandel schon vor dem Kriege für einen Mauve oder Maris bis zu einer Viertelmillion Mark erhielten, so ist nicht einzusehen, warum nicht auch für die neuere deutsche Kunst bei guter Reklame ein ähnlicher Absatz zu erreichen gewesen wäre. Wir dürfen uns jedoch nicht verhehlen, daß es auch an dem Wesen der deutschen Kunst selbst lag, wenn



YEITOKU, WINTERLANDSCHAFT

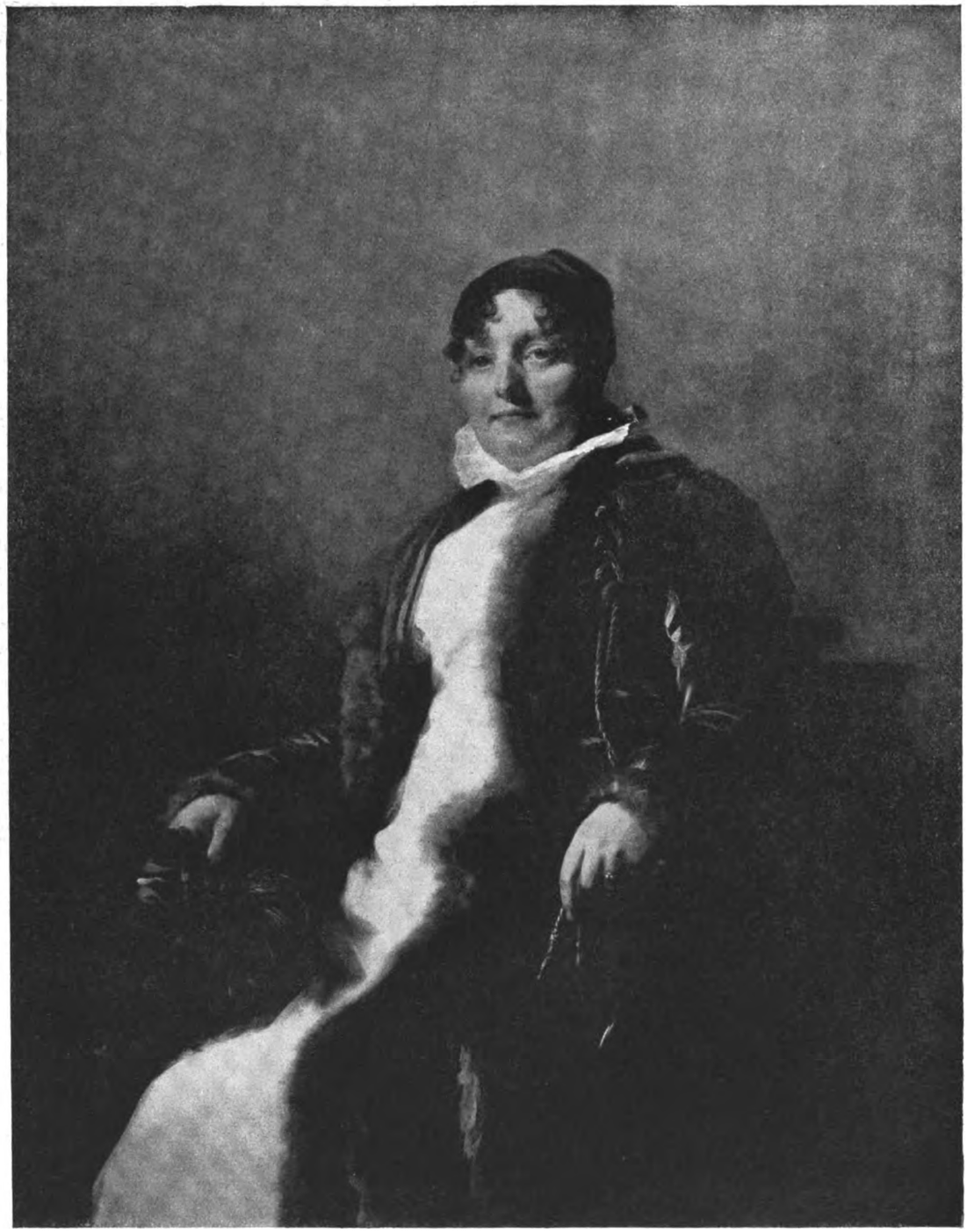
SAMMLUNG CHARLES F. FREER, NATIONAL GALLERY, WASHINGTON

Digitized by Google

JOSHUA REYNOLDS, LADY TAYLOR

SAMMLUNG HENRY C. FRICK, NEW YORK

Digitized by Google



HENRY RAEBURN, DAMENBILDNIS

SAMMLUNG CHARLES P. TAFT, CINCINNATI

Digitized by Google

sie sich im Auslande nicht die Stellung wie die Kunst mancher anderer Länder eroberte. Die wenigen Werke der frühmittelalterlichen deutschen Kunst, die nach Amerika gelangten, haben die gebührende Schätzung gefunden, die sie verdienen: die frühen Elfenbeine, Goldschmiedearbeiten und Miniaturen sind von Morgan und anderen Sammlern mit ungeheuren Preisen bezahlt worden, und die rheinischen Emaillearbeiten des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts werden im Handel höher bewertet als die französischen aus Limoges, denen sie ja auch in der Tat künstlerisch überlegen sind. In diesen Werken der romanischen Kunst erkennt auch der Fernerstehende den eindrucksvollen Stil eines starken geschlossenen Volkes, der sich in gleich überzeugender Weise in dem kleinsten Stück Kunstgewerbe wie in den vielbewunderten rheinischen oder niedersächsischen Domen äußert. Die deutsche Kunst der Spätgotik und der Renaissance, die Holzschnitzereien und die Gemälde der Zeit Dürers aber sind den Ausländern zu überladen, zu gewunden im Ausdruck und zu unverständlich in der Formensprache. So sehr der Amerikaner für Städte wie Nürnberg und Rothenburg schwärmt, so schwer kann er den altdeutschen Werken, wenn er sie aus ihrer Umgebung losgerissen, in Galerien betrachtet, Geschmack abgewinnen. Er gebraucht ihnen gegenüber bestenfalls den Ausdruck „quaint" (sonderbar), und kann sich nur schwer entschließen, diese „Sonderbarkeiten" in seine Sammlungen aufzunehmen. Am ehesten noch sind ihm altdeutsche Bildnisse, vor allem die Holbeins zugänglich, nicht allein weil Holbein lange in England war, sondern vor allem weil er klar in der Linienführung und durchsichtig in seiner Auffassung des Menschen ist. Die zwei Gemälde Dürers, die in Amerika sind, ein schlecht erhaltenes Bildnis bei Mrs. Gardner und die Anna Selbdritt in der Sammlung Altman, die vor Jahren für ein paar Taler aus der Schleißheimer Galerie verkauft wurde, sind nicht sehr repräsentativ und erfreuen sich keiner großen Beliebtheit. Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts aber hat sich nicht die Achtung wie die gleichzeitige französische erwerben können, weil sie nicht das Bild gewinnender Klarheit wie jene darbietet, nicht — das müssen wir offen bekennen — die Größe des Stils hatte,

GEORGE ROMNEY, LADY MILNESS
SAMMLUNG HENRY C. FRICK, NEW YORK

den man von der Kunst eines Volkes von siebzig Millionen erwartete. Wie der Amerikaner 1870 zur Zeit des politischen Zusammenbruchs Frankreichs die Bedeutung der französischen Kunst jener Tage richtig erkannte, so wird er auch den Wert der neuesten deutschen Kunst trotz unserer politischen Niederlage erfassen, wenn wir nur selbst erst von ihm überzeugt sind und uns nicht scheuen für sie einzutreten.

Damit soll nicht gesagt sein, daß der amerikanische Maßstab für uns gültig sei. Die Auswahl der Kunstwerke in den Privatsammlungen der Vereinigten Staaten zeigt, worauf es dem Amerikaner vor allem ankommt. Er liebt starke Wirkungen, bald dekorativer, bald geistiger Art.

Digitized by Google

Das Intime, Differenzierte ist nicht seine Sache. Das Imposante ist ihm lieber als das Individuelle. Von seinem Streben, sich immer an das Beste, Allgemeingültige zu halten, können wir lernen. Soweit es aber auf die Erkenntnis der Vielfältigkeit der Erscheinungswelt ankommt, bewahren wir besser unsern europäischen, unsern deutschen Standpunkt.

JOHN HOPPNER, FAMILIENBILDNIS
SAMMLUNG CHARLES P. TAFT, CINCINNATI

Digitized by Google

THOMAS LAWRENCE, MISS FARREN

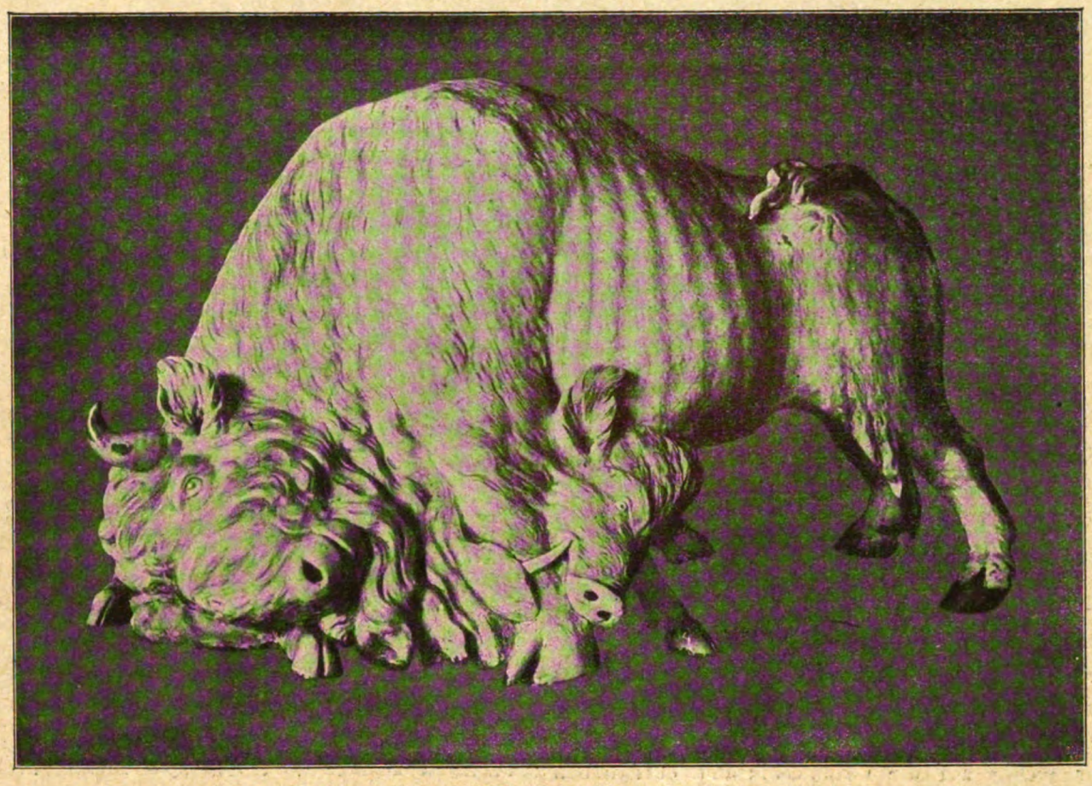
SAMMLUNG J. PIERPONT MORGAN, NEW YORK

Digitized by Google

GAINSBOROUGH, DIE PROMENADE

SAMMLUNG HENRY C. FRICK, NEW YORK

Digitized by Google



JOACHIM KÄNDLER, KAMPF EINES AUEROCHSEN MIT EINEM WILDSCHWEIN
Abb. 1

MEISSENER TIERPLASTIK

VON

OTTO v. FALKE

Bei der Versteigerung von Dubletten des Dresdner Porzellanmuseums, die im vorigen Herbst in Berlin stattfand, haben die großen Tierfiguren von Gottlob Kirchner und Johann Joachim Kändler aus der Frühzeit der Meißener Manufaktur Aufsehen erregt, hauptsächlich durch die Höhe der Preise, die bei einigen Stücken nahe an 200000 Mark herankamen. Nun sind zwar die Preise im Kunsthandel bekanntlich nicht immer ein untrüglicher Maßstab für den Kunstwert, heute noch weniger als früher, weil allerlei Motive an der Preisbildung mitwirken, die mit Kunst nichts zu tun haben. Aber in diesem Fall war die plötzliche, durch die Geldentwertung erhitzte Begeisterung doch auf einen sehr würdigen Gegenstand gefallen. Die Tiere Kändlers wurden nicht bloß bewundert, weil sie teuer waren, sondern sie wurden auch teuer, weil sie wirklich bewundernswert sind. Wenn sie vorher eine weitreichende Beachtung noch nicht gefunden hatten, so hängt das wesentlich mit äußerlichen Umständen zusammen: die eigentlichen Porzellansammler konnten sich für die zum Teil meterhohen Tiere nicht recht erwärmen, weil sie mit den normalen Porzellanfiguren und Geschirren in derselben Sammlung nicht leicht zusammenzubringen sind; außerdem waren die großen Stücke im Handel kaum zu finden und

Digitized by Google

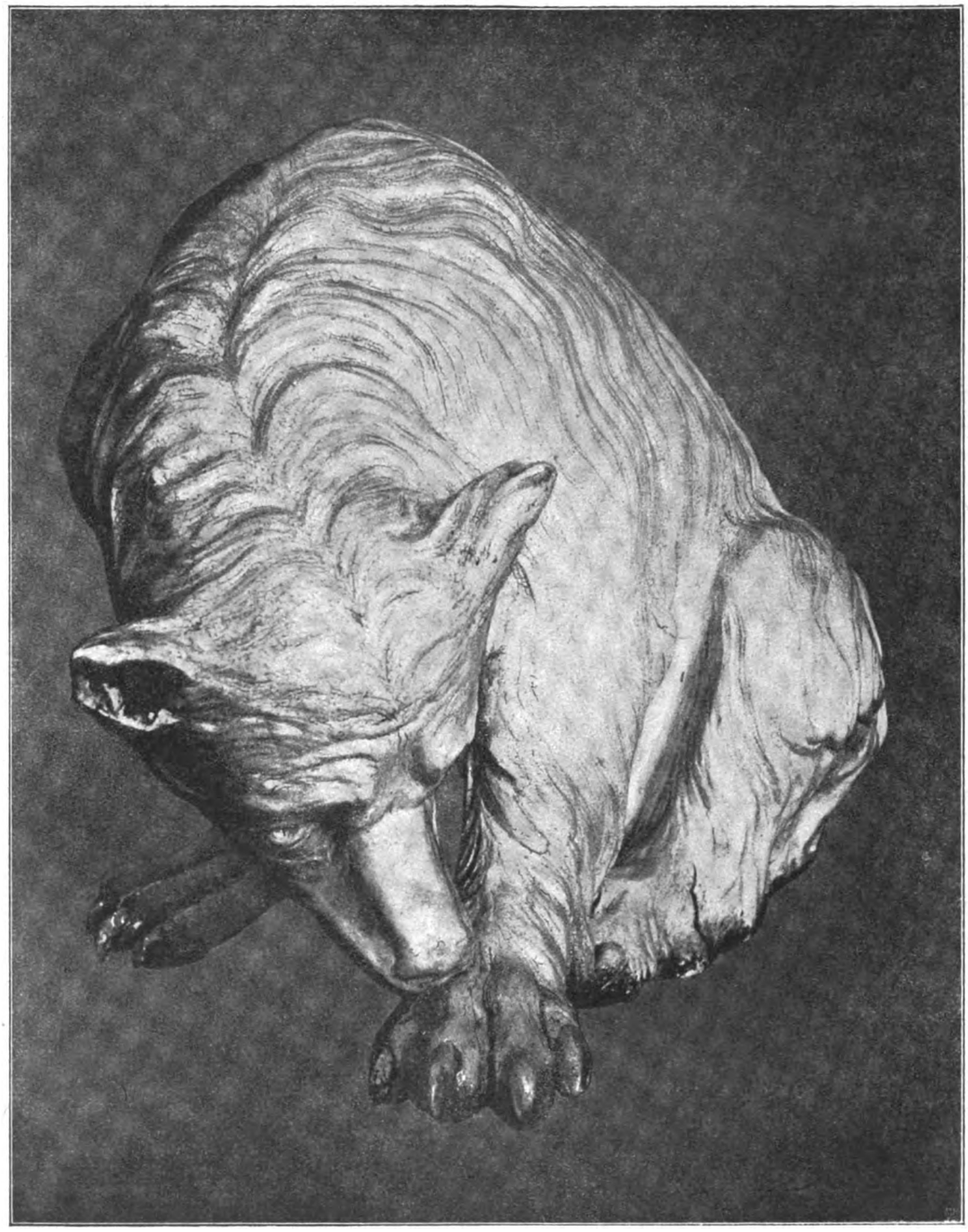
daher wenig bekannt. Man konnte sie fast nur an einer einzigen Stelle sehen, in dem überfüllten Saal des Dresdener Johanneums und in einer ausgesucht ungünstigen Aufstellung. Zwar besitzt auch das Berliner Kunstgewerbemuseum zwei Stücke, die Löwin und den Luchs, genannt der Bauernschreck, aber sie zählen beide nicht zu den Perlen der Gattung und sind erst einige Wochen vor der Versteigerung in das Museum gekommen. Als die Tiere auf der Versteigerung in einer eindrucksvollen Auswahl, nicht zu viel und nicht zu wenig, zum ersten Mal außerhalb ihres gewohnten Käfigs auftraten, erregten sie unverkennbar eine starke künstlerische Wirkung und selbst die Porzellanfreunde strengster Observanz, die sich sonst kühl von jeder unbemalten Porzellanplastik abwenden, mußten sich eines besseren belehren lassen.

Diese spätbarocke Tierplastik aus Meißener Porzellan ist in der Tat so etwas wie ein kunstgeschichtliches Phänomen. Sie ist spontan, fast ohne Vorläufer, jedenfalls ohne Zusammenhang mit der Tradition ins Leben getreten. Von der antiken Freude an der Tierdarstellung war nur sehr wenig auf die Großplastik der christlichen Zeit übergegangen. Es ist nur eine kleine Zahl von Tierformen, wie Löwe, Adler, Pferd, Greif, deren die nachantike Bildhauerei wegen ihrer symbolischen oder heraldischen Bedeutung oder wegen ihres Zusammenhangs mit der Denkmalsplastik nicht ganz entraten konnte. Daß aber auch Ziegen und Reiher, Füchse, Affen und Windspiele, Bären und Papageien, Luchse, Pintscher, Schwäne, Trappen, Hähne und Wasserhühner ein würdiger Gegenstand für die selbständige Bildnerei großen Maßstabs sein könnten, daran hat weder das Mittelalter noch die Renaissance gedacht. Eine Ausnahme machen nur die aus der italienischen Kleinplastik herausgewachsenen Bronzetiere Taccas im Bargello, von denen indessen den Meißener Bildhauern schwerlich etwas bekannt geworden war.

Für sie war der einzige Antrieb der Wunsch und Auftrag ihres Fürsten. Die unersättliche Porzellanmanie Augusts des Starken, die zunächst in der massenhaften Ansammlung ostasiatischer Vasen und Geschirre Befriedigung suchte, nahm mit der Erfindung Böttgers und der Einrichtung der ersten europäischen Porzellanfabrik in Meißen eine Wendung ins Schöpferische. Da der bei den kostspieligen Ankäufen von Chinaporzellan immerhin drückende Vorwurf unwirtschaftlicher Ausgaben wegfiel, wenn es sich um Arbeiten der Meißener Manufaktur handelte, brauchte der König seinen Wünschen keine engen Grenzen zu ziehen; die drängende Menge seiner Bestellungen hat in der Tat die Leistungen des jungen Unternehmens gesteigert und ihm über die Zeit der Kinderkrankheiten rasch hinweggeholfen. Zum Denkmal der königlichen Sammelleidenschaft wurde das von Pöppelmann erbaute Japanische Palais bestimmt, in dem neben den ostasiatischen Erzeugnissen auch die Kunst seiner eigenen Fabrik sich gleichberechtigt und großzügig entfalten sollte. Im Jahre 1727 wurde ein Umbau des Palais in Angriff genommen und das mit den erweiterten Räumen gewaltig anwachsende Programm der Porzellanausstattung veranlaßte nun die Bestellung der verschiedenartigsten einheimischen und exotischen Tiere, vom Elefanten bis zur Bachstelze, deren Aufstellung, meist in mehreren Exemplaren, teils in den Galerien, teils im Garten an der Elbe geplant war. Für lebende Modelle stand der kurfürstliche Tiergarten zur Verfügung; wo er versagte, mußten graphische Vorlagen aushelfen. So geht das von Kirchner modellierte Nashorn auf eine Vorlage Dürers zurück.

Die Ausführung oblag zunächst dem Modellmeister Gottlob Kirchner, den von 1731 an Kändler unterstützte und bald ersetzte. Die ganze Meißener Tierplastik großen Maßstabes ist damals in einem Zeitraum von wenigen Jahren herausgebracht worden, wobei Kändler anfänglich auch Entwürfe Kirchners auszuführen hatte. Es ist deshalb trotz einiger urkundlicher Hilfsmittel noch nicht ganz klar gestellt, welche Modelle auf Kirchner entfallen. Er hat sich durch andere für die Manufaktur geschaffene Stücke, namentlich eine Marienfigur, einen Apostel Petrus und einen Waschbrunnen (im Kunstgewerbemuseum), als ein tüchtiger Barockbildhauer bewährt. Aber da sich Kändler späterhin als das bei weitem überlegene und ursprünglichere Talent erwies, so muß Kirchner in der heutigen Beurteilung mit den konventionelleren, lahmeren Tierfiguren vorlieb nehmen. Bei seinem Löwenpaar ist er der Gefahr des unfreiwilligen Oberländerns nicht ganz entgangen, noch weniger bei seinem Luchs, der sich einer allgemein anerkannten zoologischen Identifizierung bis heute entzogen hat, weil sein typisches Merkmal, die Haarbüschel auf den Ohren, in Porzellan nicht wieder-

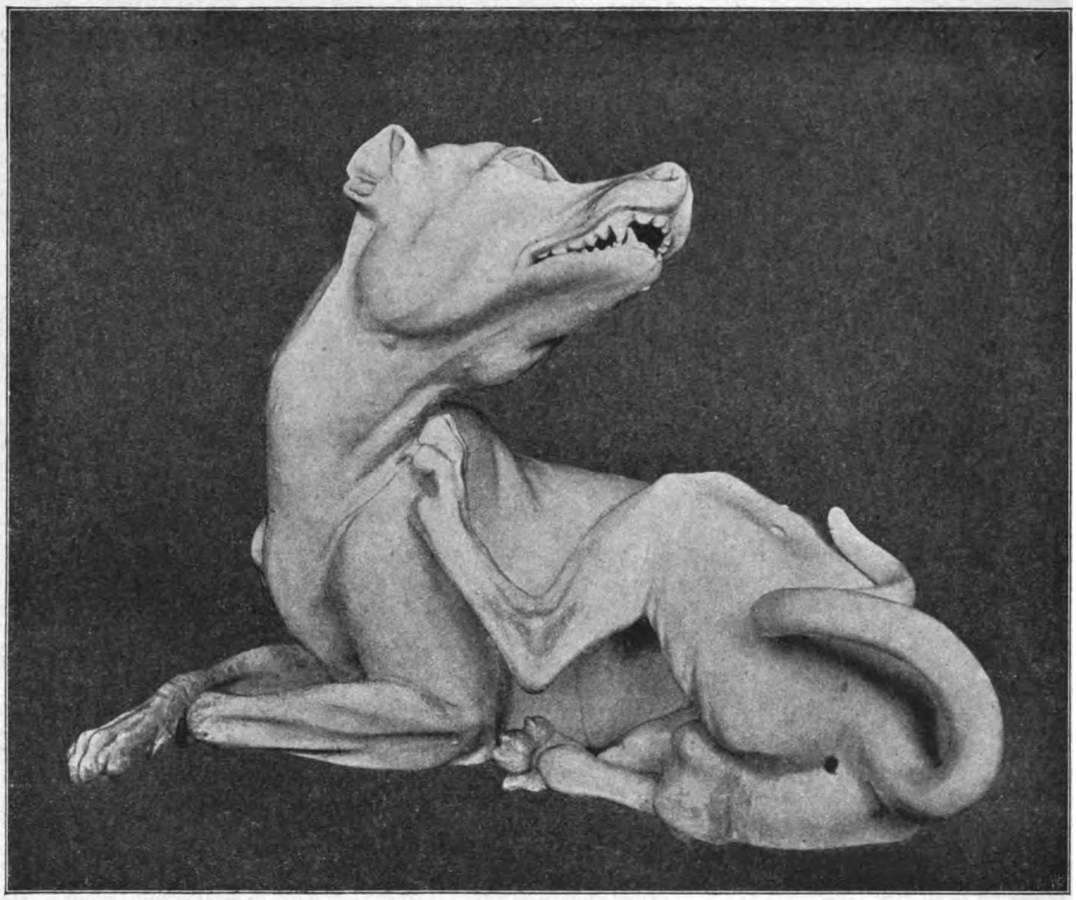
Digitized by Google



JOACHIM KÄNDLER, BÄR
Abb. 2

zugeben war. Kirchner hatte auch noch schwerer als sein Nachfolger mit technischen Hemmungen und Experimenten zu kämpfen, die die Schaffensfreudigkeit des Künstlers lähmten. Die Wünsche König Augusts II. nahmen keine Rücksicht darauf, daß die deutsche Porzellankunst damals, in ihren Anfängen, noch gar nicht im Stande war, so große Stücke heil und ganz durch den scharfen Garbrand

Digitized by Google



JOACHIM KÄNDLER, HUND
Abb. 3

zu bringen. Man behalf sich schließlich, indem man die weiße Porzellanmasse mit einer Menge Töpferton vermengte, was zwar die Standfestigkeit im Brennen erhöhte, aber eine unerwünscht gelbliche Färbung zur Folge hat. An den beiden Tieren im Kunstgewerbemuseum, die zu den frühesten Stücken der Gattung gehören, ist deutlich zu sehen, daß man durch einen vor dem Glasieren aufgetragenen Anstrich mit weißer Kaolinmasse die Farbe zu verbessern sich bemühte. So erschöpfte sich Kirchner an den technischen Schwierigkeiten, ohne viel Anerkennung zu finden und als er 1733 den Dienst der Manufaktur verließ, ist er mit einem Gefühl der Erleichterung von dem ungewohnten Werk geschieden.

Mit ganz anderem Feuereifer ist Kändler an die neue Aufgabe herangegangen. Ein optimistisches Vertrauen auf die Leistungsfähigkeit des Porzellans half ihm den widerspenstigen Werkstoff zu bändigen und seinem Willen dienstbar zu machen. Schon im ersten Vierteljahr seiner Meißener Tätigkeit konnte er auf ein paar fertige Modelle hinweisen und im Jahr 1734 sind bereits 439 Tierfiguren an das Japanische Palais abgeliefert worden, davon 38 Vierfüßler in je 16 Exemplaren und 50 verschiedene Vogelarten. Auf die Komposition dramatischer Vorgänge aus dem Tierleben, auf einen pathetischen Stil ist Kändler nicht ausgegangen; die im Jahre 1732 ausgeführte Gruppe des Auerochsen mit dem Wildschwein (Abb. 1) ist innerhalb der ganzen Gattung das einzige Beispiel eines Tierkampfes. Seine Absicht war nur, das Vorbild der Natur unbefangen und treffend wiederzugeben, mehr nicht. Es ist ihm dabei in der Regel geglückt, charakteristische Stellungen und Bewegungsmotive mit scharfem Blick zu erkennen und fest-

Digitized by Google

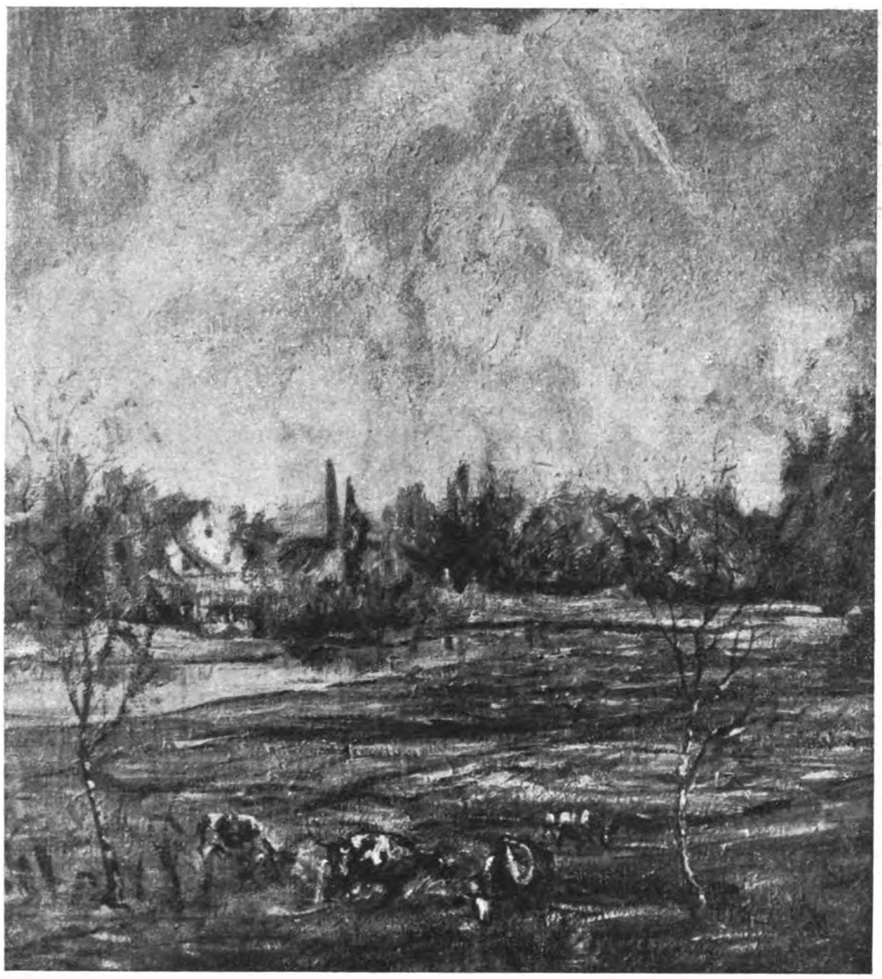
JOACHIM KÄNDLER, ZIEGE
Abb. 4

zuhalten und dadurch die Lebendigkeit seiner Schöpfungen zu steigern. Treffliche Beispiele dieser Kunst sind der Bär (Abb. 2), dessen Wuchtigkeit durch die fest geschlossene Form betont wird, und und der sich kratzende Hund (Abb. 3). Für die Stilisierung, die das Einzelexemplar zum Typus erhöhte, sorgte schon der Zwang zur materialgerechten Gestaltung. Um die Modelle brandfähig zu machen, war es nötig, die Einzelheiten des Tierfells oder des Gefieders in einer summarischen Behandlung zusammen zu fassen (Abb. 4).

Obwohl die großen Porzellantiere Kirchners und Kändlers mit wenig Ausnahmen nur unbemalt erhalten sind, waren sie ursprünglich doch auf farbige Wirkung berechnet. Weil aber bei den umfangreichen Stücken eine dauerhafte Bemalung mit den eingebrannten Schmelzfarben der Porzellanmalerei technisch nicht zu bewältigen war, mußte man sich mit dem vergänglichen Ersatz eine Lackbemalung begnügen. Nur bei kleinen Modellen, den Vögeln namentlich, konnte die Schmelzmalerei in voller Pracht zur Geltung kommen.

Die Porzellanausstattung des Japanischen Palais ist nicht zum geplanten Ende gebracht worden. Als August der Starke 1723 starb, war sein Nachfolger zwar pietätvoll genug, die Arbeiten weiterführen zu lassen, aber der Eifer erkaltete und nachdem 1735 und 1737 noch einige Lieferungen erfolgt waren, ist die Sache liegen geblieben. Damit fand die Meißener Tierplastik großen Maßstabs, die auf allgemeinen Absatz nicht rechnen konnte, ihren Abschluß.

Digitized by Google



ALFRED PARTIKEL, LANDSCHAFT

ZWEI OSTPREUSSISCHE MALER

VON

KARL SCHEFFLER

II.

Alfred Partikel.

(Schluß.)

Der Jüngste unter den Ostpreußen ist Partikel. Er ist der Benjamin, ist es auch insofern, als er von allen der Liebenswürdigste und Gefälligste ist. Seine Malerei hat Anmut und Geschmeidigkeit und einen Zug von fast weiblicher Empfindsamkeit. Von allen Genossen wirkt er am wenigsten kolonial. Vielmehr sind Elemente in seinen Bildern, die ihn verwandt erscheinen lassen mit dem mehr feinen als starken Malergeschlecht aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhundert und die ihn

Digitized by Google

von fern den Deutsch-Römern zugesellen. Doch sind auch wieder Züge rein impressionistischer Art vorhanden, und sie sind vielleicht die wertvollsten. Daß die Kunst Partikels nicht dualistisch auseinanderfällt, ja, daß man im allgemeinen nicht einmal einen Bruch merkt, verdankt sie der Fähigkeit des jungen Malers jede Form und jedes malerische Problem in eine Sphäre von Spiel zu erheben, alles lyrisch zu machen und die reine Naturwiedergabe noch wie eine Stimmungsarabeske erscheinen zu lassen. Dieses eben ist das Anmutige und Liebenswürdige: daß dem Künstler alles zum melodischen Spiel gerät.

Bei alledem ist der 1888 in Goldap Geborene, der in Insterburg das Gymnasium besuchte, in Königsberg auf der Kunstgewerbeschule und Akademie studierte, bis 1910 in München für sich arbeitete, in Weimar ein Jahr zubrachte, um 1912 endlich nach Berlin zu übersiedeln, wie alle Ostpreußen, ein Resumist. Auch er überblickt in gewisser Weise die ganze deutsche Kunst und versucht es mit Erfolg das Resumée produktiv zu machen.

In mancher Landschaft Partikels ist ein unmittelbarer Einfluß Waldemar Röslers nachzuweisen; doch ist dieser Einfluß dann weiter auch bis zu dem intellektuellen Erreger Röslers, bis zu Liebermann zu verfolgen. Mit einer natürlichen Leichtigkeit versteht Partikel es, kühle atmosphäre Impressionen einzufangen. Doch hat er die Gabe, diesen Impressionen dann zugleich Züge zu verleihen, die man biedermeierlich nennen möchte. Seine Landschaftsimpressionen, die in den Ausstellungen der letzten Jahre jedesmal mit heiterem Nachdruck den Blick zu sich hinzogen, haben etwas vom Prospekt. Der Blick geht immer weit übers Land, es ist als hätten die Bilder des Weimarers Theodor Hagen, die den weiten Horizont lieben, leise auf Partikel gewirkt. Doch deutet dieser das Prospekthafte nur an, fast so, als sei es ein wenig ironisch gemeint. Die Bilder erzählen von der Landschaft, sie zeigen die sich schlängelnde,

ALFRED PARTIKEL, ERNTE

Digitized by Google

ALFRED PARTIKEL, STEHENDE FRAU

baumbestandene Landstraße und die Stadt mit ihren Türmen in der Ferne. Hügeliges Terrain mit winzigen Figürchen zum Maßstab, oder auch einen ummauerten sonnigen Garten mit umherstehenden französischen Offizieren und darüber die heitere Architektur einer Kirche und einiger Häuser. Die Landschaften laden ein darin zu promenieren. Doch ist das sachlich Erzählende nie zu weit getrieben, es ist immer mit vielem Geschmack und feiner Diskretion eben nur angedeutet. Vor allem erfreut sich das Auge der Weite, die Einbildungskraft durchmißt fröhlich den Raum. Zudem ist der Charakter der Impression durchaus gewahrt. Diese Landschaftsbilder erscheinen natürlich in ihrem geistreich geschmeidigen Vortrag, in ihrer heiteren Strenge.

Einer andern Kategorie von Bildern gehört ein Werk wie die hier abgebildete „Ernte" an. Hier ist die Impression aufgegeben zugunsten einer rhythmischen Komposition. Der Aufbau ist mehr sichtbar gemacht. Man spürt ein Milletelement, ein gefällig und leicht gewordenes Milletpathos; in der Atmosphäre ist etwas Biblisches und man denkt zurück an die pedantisch sauberen und den alten Meistern eklektizistisch nachgebildeten Arbeiten der Nazarener, wenn sie ähnliche Motive gemalt haben, wenn sie Ruth, hinter den Mähenden her die Ähren auflesend, zeigten. In Partikel ist, wie sich zeigt, ein Tropfen von Blut der Fohr und Olivier. Natürlich verändert sich in diesen mehr kompositionell betonten Bildern auch die Farbe. Sie wird mehr zur Lokalfarbe, gewinnt einen dunkleren, volleren Klang und neigt dem Pathetischen zu. Die Form aber wird runder, fließender und betont das Ornamentale der Figuren und der Bewegungen. Vergleicht man die Ernte Seite 379 mit der auf Seite 383, so hat man die Metamorphose anschaulich vor Augen. Im ersten Bild ist der Einfluß Röslers und Liebermanns unverkennbar, im zweiten herrscht das Stilproblem der neueren Zeit. Ein Wille zum lyrisch Heroischen wagt sich hervor. Auch in einzelnen Frauengestalten, die den Vordergrund füllen, während hinter ihnen in der Landschaft etwas Symbolisches halb naturalistisch vor sich geht. Hierfür ist die große „Flora" bezeichnend, in der das heimliche Deutsch-Römertum Partikels sichtbar wird und in der auch wieder ein Zug ist, den man weimarisch nennen möchte. Der dekorative Drang, der der Begabung Partikels eigentümlich ist, kommt zum Vorschein, es meldet sich der Wunsch eines Kleinmalers nach Wandflächen und Raumschmuck. Ohne daß man nun aber das Talent übertreiben und mit großen Worten preisen dürfte. Es charakterisiert Partikel, daß er eigentlich nichts verdirbt, daß alles zulänglich ist; insofern ist er unproblematisch und eine glückliche Begabung. Aber er ist auch keineswegs, weder in den großen Bildern noch in den Kom-

Digitized by Google

ALFRED PARTIKEL, FLORA

Digitized by Google

ALFRED PARTIKEL, KÜHE

positionen, ein Künstler von Wucht und höherer Bedeutung. Er bleibt immer gefällig — das ist sein Vorzug; er treibt mit dem monumentalen Sujet sein Lyrikerspiel; seine Bedeutung liegt nicht in seiner Fülle oder Kraft, sondern in seiner bescheidenen Echtheit.

Neuerdings strebt Partikel nun in den Expressionismus hinein. Nicht wüst, programmatisch unbedingt und dogmatisch, sondern so, wie es seiner fein inszeniernenden Begabung entspricht. Er malt kleine Bildchen aus dem Kopf, oder auch Folgen solcher Bilder, die er zu Triptychen zusammensetzt. Darin stellt er Erinnerungen an die Kindheit auf dem Lande dar, lagernde Kühe mit nackten Hirten, halb ostpreußisch real und halb homerisch ideal, halb impressionistisch unmittelbar und halb expressionistisch naturfern. Das traumhaft Gemeinte wird, kompositionell streng angeordnet, der Rhythmus wird tendenzvoll starr gemacht, ein fremdartiger Parallelismus kommt auf und das Leben beugt sich der Flächengeometrie. Die Farbe aber behält etwas anmutig Blühendes, obwohl sie nicht immer eine fatale Buntheit vermeidet — und irgendwo in einer Ecke schmiegt sich reizend die geschmeidig gemalte Gestalt eines halbwüchsigen Knaben mit der Angelrute. Es geht in diesen Bildchen ungefähr zu, wie in den Heimatsträumen des Grünen Heinrich. Nur ist der Traum in das Prokrustesbett des Formalismus gespannt, so lebendig sich auch die fast kokette Leichtigkeit des Temperaments erhält, so verführerisch dieses Kompromiß zwischen Naturgefühl,

Digitized by Google

ALFRED PARTIKEL, ERNTE

Digitized by Google

ALFRED PARTIKEL, LANDSCHAFT

Erinnerung und Stilmode in manchem Zug auch anmutet. Zuletzt bleibt doch ein Bedauern, daß Partikel einen sicheren Besitz aufgibt für ein Experiment. Das Experiment an sich ist ja geistreich genug. Es spricht in den Bildchen das Illustrative an und das leise Melodische. Dennoch ist etwas Falsches in den Versuchen. Das Talent Partikels, das seiner Anlage nach einfach ist, gibt sich tiefsinniger als es ist, er macht sich selbst befangen und vermag sein Bestes nicht zu entfalten.

Es ist nicht die Aufgabe dieses Künstlers symbolisch zu geheimnissen. Er ist eine aufrichtige und durchsichtige Natur und wohl nur von der Zeit ein wenig verführt. Das beste Partikels ist sein Handwerk; darin wurzelt seine schönste Kraft. Er ist in Wahrheit ein gehobener Handwerker, in dem Sinne etwa, wie die deutschen Kleinmaler in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts es waren. Das Werkzeug lebendig zu machen, die Materie zu durchgeistigen, das ist seine Fähigkeit. Darum erinnert er in der hier abgebildeten gezeichneten Landschaft mit den heroischen Baumhintergründen und der reizenden Staffage von ferne an die heitere szenarische Phantasie eines raffinierten Technikers wie Hans Meid; darum geht das Anregende vor seinen Landschaften, auch vor den radierten, zumeist von der Technik aus. Partikels Stärke ist ein empfindsames Handwerk, etwa so wie es Bernhard Hasler treibt; er scheint berufen, mehr eine gute Werkstattgesinnung zu konservieren als persönlich hervorzutreten.

Eine der letzten Arbeiten Partikels ist das hier wiedergegebene Frauenbildnis. Auch dieses Bild zeigt, daß der junge Künstler jedesmal, wenn ihm die Realisation gelingt, in seinen Gegenstand künstlerisch verliebt ist. Hier ist eine weiche, verliebte, charmante Malerei ohne Süßlichkeit. Partikel gibt sich als ein Künstler, der der Natur einige ihrer lieblichen Reize abschmeichelt, aber er ist dabei in keiner Weise ein Verschönerer, er bleibt ein Wahrheitssucher. Es kommt ihm zu-

Digitized by Google

ALFRED PARTIKEL, ZEICHNUNG

gute, daß es ihm nicht schwer wird, sich zu beschränken, es ist ihm natürlich zu resumieren und dabei produktiv zu werden. Der Kolonialkünstler wirkt beinahe schon wie ein Sprößling alten Kulturbodens. Mit ihm und seinen Genossen wird die Malerei Ostpreußens legitim. In Zukunft wird man von einer nordöstlichen Malerschule sprechen müssen, in einer zukünftigen Nationalgalerie wird es ein ostpreußisches Kabinett geben, und neben Degner und Domscheit, Rösler und Brockhusen, wird auch Partikel dort mit einigen seiner streng anmutigen Werke vertreten sein.

Digitized by Google

ALFRED PARTIKEL, LANDSCHAFT. RADIERUNG

CHRONIK

NEW YORK

Nun ist auch die Kunstsammlung Henry C. Frick durch Schenkung der Stadt New York zugefallen — nach dem Legat der Sammlung Benjamin Altman an das Metropolitan Museum (1913) wieder ein Geschenk von unschätzbarem Werte für die Öffentlichkeit. Aber wenn die berühmtesten sonstigen Sammlungen, Hearne und Vanderbilt und Altman doch eines Tages unter dem Bestande des Museums aufgeteilt werden, so bleibt die Sammlung Henry C. Frick für immer als geschlossene Einheit zusammen: Mr. Frick hatte sein Palais in der 5. Avenue, nicht weit vom Metropolitan Museum entfernt, von vornherein als Museum, als Galerie, erbauen lassen, sodaß es jetzt nur von der Stadt in Besitz genommen zu werden braucht. Da der Stifter zu diesem Vermächtnis noch ein Kapital von fünfzehn Millionen Dollar für die Verwaltung der Sammlung Frick hinzufügte, war die Übernahme durch die Stadt eine ungetrübte Freude. — Neben Altman und Mrs. Havemeyer war Henry Frick unstreitig der bedeutendste New Yorker Sammler geworden; er hatte schließlich in seinen letzten Jahren Leute wie Huntington und Borden, Chr. Schwab und Morris Iesup überflügelt.

Berühmt ist das Dutzend von Wandgemälden Fragonards, das Ludwig XV. für Mme. Dubarry bei dem Künstler bestellt hatte und das zuletzt Pierpont Morgan († 1913) gehörte. Überhaupt besaß Frick viel Dix-Huitième, natürlich besonders englisches. Gainsborough und Reynolds, Romney, Hoppner und Raeburn waren in ausgesucht schönen Stücken da, nicht nur so zur Dekoration, wie sonst in amerikanischen Häusern. Das Goya-Bildnis wirkte kaum besser, beinahe wie unter seinesgleichen. Der Übergang zum neunzehnten Jahrhundert war von hier aus leicht: Turner und besonders Constable kamen dafür mit Glanz auf und von da war denn auch der Weg zu Daubigny und Corot und Troyon nicht mehr weit. Tiefer in die moderne Zeit aber ist Frick nicht gegangen. Als Sammler alter Meister hörte für ihn die Kunstgeschichte mit Fontainebleau auf. Den alten Meistern gehörte doch sein wahrer Ehrgeiz.

Er hatte sie aus allen Ländern: aus Deutschland zwei Holbeins, den Thomas Moore und den Cromwell, aus Spanien einen Greco und einen Philipp den Vierten von Velasquez, aus Venedig das Aretino-Bildnis von Tizian (wahrscheinlich kurz vor 1545 entstanden), das früher im Palazzo Chigi in Rom hing und von dort im Jahre 1905 an Colnaghi verkauft wurde; nicht so schön wie das Florentiner Exemplar, aber doch sehr großartig und zweifellos echt. Rubens, sonst im Bildnisfach nicht immer ganz zwingend, hatte hierneben mit dem jahrelang bei Durand-Ruel befindlichen Brustbilde des Marquis Spinola, noch lebensvoller als

Digitized by Google

ALFRED PARTIKEL, DAMENBILDNIS

das Braunschweiger Bild, verhältnismäßig doch leichten Stand; und die acht Bildnisse von van Dyck, in den sich Frick, nach Wideners Beispiel, offenbar verliebt hatte, bildeten eine besondere Attraktion der Sammlung.

Indessen, so schön das alles war und ist und so glänzend das aussieht, die Meister der holländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts spielten, als Ganzes gesehen, doch die erste Rolle und wirkten als der eigentliche Mittelpunkt. Rembrandts Selbstbildnis von 1658, mit der schwarzen Kappe und dem Stock, früher bei Lord Ilchester, galt mit Recht als das geheimnisvollste der drei Rembrandtbilder, während das etwas elegante Männerbildnis von 1647, mit dem seltsamen Blick unter dem Hut, eine bei Rembrandt nicht sehr häufige Gattung vertritt. Ebenfalls mit drei Bildern war Frans Hals zur Stelle (die Sammlung Frick wird die bedeutendste Bildnis-Sammlung in Amerika sein), das Künstlerbildnis vom Jahre 1635 hat man aber wohl zu Unrecht als Selbstbildnis angesehen.

Neben Frans Hals und Rembrandt war am kostbarsten ein Dreigestirn von Bildern des Jan Vermeer van Delft. Die „Briefleserin" der ehemaligen Sammlung James Simon in Berlin, die erst ganz kürzlich nach Amerika kam, hat ein für uns etwas schmerzliches Interesse. Die „Musikstunde", mit zwei Figuren, ganz hell und dabei beinahe warm im Licht, mit der berühmten, bei Vermeer sehr seltenen kirschroten Jacke, steht an Qualität nicht niedriger als das Meisterwerk von Vermeer im Besitze des Metropolitan Museums, das „Mädchen mit Wasserkrug". Altmans „Schlafendes Mäd-

Digitized by Google

chen", sehr berühmt und etwas restauriert, kann sich hiermit nicht vergleichen. Daß auf Terborchs Damenbildnis, etwa 1665 entstanden, ähnlich wie das Berliner Bild, aber bunter, Vermeers berühmtes Türkisblau vorkommt, das in Amerika heute ebenso beliebt ist wie einst in Delft, war vielleicht ein Grund mit für diese Erwerbung. Dies Blau ist sonst nicht häufig bei Terborch.

Auch seine großen Landschaften hat Frick sehr sorgsam ausgesucht. Von Jacob von Ruisdael nahm er einen schönen nicht sehr pathetischen Wasserfall, mit blauem Himmel und einem geschliffenen Email der grünlich braunsilbernen Farboberfläche, wie es Courbet nicht schöner haben könnte. Sein Cuyp, Ansicht von Dordrecht mit der Maas, ein ziemlich frühes Bild (1650), nicht so pompös in Gold und Blau wie das mindestens fünfzehn Jahre spätere, ganz leichtgemalte bei Mrs. John Simpson, hat noch etwas Trockenes und Gläsernes und zeigt Cuyps Zusammenhang mit Jan van Goijen. Am erstaunlichsten aber von allen Landschaften in dieser Sammlung ist der Hobbema von 1665, also aus der reifen Zeit, reich und glühend wie er sonst nicht oft, ist und von selten schöner Erhaltung.

Die Sammlung Frick zählt über hundert Gemälde; es ist wenig Gleichgültiges darunter, auch unter denen der amerikanischen Malerschule nicht, in der übrigens drei Whistlers paradieren. Von Whistlers Radierungen besaß Frick eine glänzende, mit Hilfe von Kennedy und Keppel zusammengebrachte Sammlung. Außer Whistlers Graphik besaß er, natürlich, englische Schabkunst des achtzehnten Jahrhunderts, vor allem aber sehr schöne Rembrandts und Dürers. Außerdem sammelte er ostasiatisches Porzellan, französische Gobelins und französisches Email.

Das alles fällt nun der Stadt zu; und, wie gesagt, fünfzehn Millionen Dollar, aus deren Zinsen die Sammlung instand gehalten und verwaltet werden soll.

E. Waldmann.

BASEL

Die Sammlung Bachofen-Burckhardt.

Durch den Tod der kürzlich verstorbenen Frau Professor J. J. Bachofen-Burckhardt wird die Frage, was aus dieser berühmten Basler Privatsammlung einmal werden wird, jetzt brennend. Die Sammlung soll der Stadt Basel vermacht sein, jedoch unter nicht ganz einfachen Bedingungen. Zu hoffen ist, daß diese alten Meister ins Baseler Museum kommen, zu der berühmten Tafel von Konrad Witz, die von der Besitzerin schon zu Lebzeiten der Galerie als Leihgabe überwiesen war. Der Zuwachs an alten deutschen und flämischen Meistern wäre nicht unbeträchtlich, besonders erwünscht aber die Erwerbung der Holländer des 17. Jahrhunderts. Zusammen mit der im Jahre 1914 vermachten ausgezeichneten kleinen Niederländer-Sammlung des Herrn Hans Von der Mühll, würden die Bilder aus dem schönen alten Patrizierhause am Münsterplatz dem Baseler Museum auch in dieser Abteilung dann eine eigenartige Bedeutung geben.

Hoffentlich haben die Herren, die jetzt an der Stelle des aus seinem Amte geärgerten Paul Ganz das Basler Museum leiten, soviel Einfluß, um die Verhandlungen mit der Stadt zu einem günstigen Ende zu führen.

E. W.

ALFRED PARTIKEL, ERINNERUNG AN OSTPREUSSEN

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Amtliche Veröffentlichungen der Nationalgalerie. Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie von Ludwig Justi. Mit hundert Abbildungen. Im Verlag von Julius Bard. Berlin 1919.

Ludwig Justi hat in der Nationalgalerie eine kleine geschlossene Folge von 100 Blättern ausgestellt, die vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in Zeichnungen die Wandlungen der deutschen Kunst darstellen sollen. In dem vorliegenden Buche übernimmt er nun selbst die Führung für diejenigen, „die wohl geführt, aber nicht bevormundet werden mögen", um sich beim Betrachten der Blätter „auf die so mannigfaltigen künstlerischen Absichten des vergangenen Jahrhunderts bis auf unsere Tage empfänglich einzustellen", denn „in der Kunst entscheidet nicht die Richtung, sondern der Wert der einzelnen Leistung". Da wir bis heute eine Geschichte der deutschen Zeichnung noch nicht besitzen, ist diese amtliche populäre Einführung dankenswert.

Ein Kapitel „allgemeine Voraussetzungen" (das Problem der Zeichnung und ihr Verhältnis zur Malerei) führt zur „Betrachtung der einzelnen Blätter", die in hundert trefflichen Abbildungen chronologisch geordnet sind, sodaß „in lockeren Gruppen, ungefähr in der Abfolge, mit der die verschiedenen Einstellungen des Formwillens hervortraten", das Ganze gegliedert wird. Dem „Ausklang der alten Kunst (Füger, Schadow, Kobell) folgen die Klassizisten (Carstens, Genelli, Schinkel), die Vertreter der klassischen Landschaft (Koch, Reinhart, Dreber, Rottmann, Schirmer), die Nazarener (Overbeck, Cornelius, Fohr, Horny, Schnorr, Steinle, Schwind und Rethel). Die Romantik (Runge, Friedrich), die Biedermeier-Kunst (Alt, Spitzweg, Richter, Hosemann, Graeb, Blechen, Krueger) — Menzel hat ein Kapitel für sich —, die Deutsch-Römer (Boecklin, Marées, Feuerbach), die neuere Malerei (Leibl, Trübner, Liebermann, Slevogt, Corinth, Rhein, Thoma, Klinger, Hofmann, Boehle, Kampf, Gaul, Kolbe). Schließlich werden die Formabsichten der Gegenwart an Moll, Nauen, Feininger, Heckel entwickelt. — Bei einer so kleinen Auswahl mußte der Bestand der Sammlungen ebenso wie das Qualitätsgefühl und die Kenntnis der Kunst von damals und heute entscheidend sein. Das Nachwort erklärt: „vieles blieb beiseite liegen, ganze Künstlergruppen fehlen", gesteht aber zugleich, daß, „wenn unser Weg auch nicht ganz planmäßig sein konnte", die Bewertung in der Auswahl der Blätter lag. Dies letzte möchte ich unterstreichen. Wenn man aus der Zeichenkunst sieben Feuerbachs, sieben Menzel, vier Marées, drei Slevogts und einen Kampf auswählt, dagegen für Zeichner wie Fueßli, Kersting, Wasmann, für die besten Neudeutschen und Neuesten keinen Platz hat, so heißt das die deutsche Zeichenkunst eigenartig bewerten. Wenn man zudem Pinselzeichnung und Aquarell nicht trennt und Aquarelle von Rottmann, Spitzweg, Blechen, Menzel, Slevogt, Rhein, Heckel zu den Handzeichnungen rechnet, ist es nicht verwunderlich, wenn schließlich das Wesen der Zeichnung und zumal der deutschen Zeichnung, nicht deutlich wird. Es hat nämlich die Zeichnung in Einzellinie oder Linienhaufen, in Linienwert oder Tonwert, als lineare oder malerische Zeichnung ihr eigenes Wesen, ihr eigenes Gesetz, wonach sie angetreten. Dies Gesetz gibt uns mit Annäherungen und Abweichungen einen eigenen Maßstab, der allen Zeichnungen gerecht wird, auch wenn sie durch Entstehungsart oder Zweck noch so verschieden sind. Denn die Modell- oder Naturstudie, die Skizze als Teil- oder Bildentwurf, das phantastische Ornament, die Komposition, die Illustration, die Vorlage für Stich, Schnitt oder Kopie, das ausgeführte, gehöhte oder lavierte Kunstblatt für Geschenk, Tausch oder Handel, kurzum der ganze Weg von Mittel zu Selbstzweck, alles dies bedingt Kunstform und Stil ebensosehr wie das Technische der Stift, Feder, Kohle, Pinsel. Es gab, wie mir scheint, zwei Möglichkeiten der Ordnung jener hundert Blätter. Entweder man wollte das Kunstwesen der Zeichnung in seinen verschiedenen Arten unabhängig von Meister und Schule morphologisch zeigen und gruppierte dementsprechend das Material von der Naturstudie bis zum Kunstblatt — oder man wollte, wie der Verfasser, die Wandlungen einer Kunstepoche über alle Arten des graphischen Wesens hinweg in Zeichnungen chronologisch erweisen, dann mußte man die bedeutendsten Vertreter des Jahrhunderts in polaren Gruppen der Kunstsprachen, lineare und malerische Zeichnungen getrennt, so darstellen, daß sich der Zeichenstil der Zeichner, Maler und Bildhauer in ihren Zusammenhängen und Trennungen ergab. Justi bestrebte sich, keinen festen Standpunkt zu haben, was ja dem nihilistischen Historismus jeder Zivilisation als Tugend gilt. Wenn aber Fügers Theatervorhang die Zeichenkunst des 18. Jahrhunderts vertreten soll (von dem sogar behauptet wird, das Beste seiner Kunst seien Chodowieckis Küpferchen), wenn Carstens, Genelli und die Nazarener auf die Finger bekommen, wenn die besten Schüler fehlen und die schlechten neben den guten sitzen, wenn die Zensuren der vorderen Bänke immer besser werden, so hat doch der amtliche Unterricht einen ganz festen Lehrplan und der Stock eine bestimmte Richtung. Schinkel sitzt bei den Klassizisten, Schwind bei den Nazarenern, Richter und Blechen bei den Biedermeiern. Klinger sitzt nicht bei den Deutsch-Römern. Kampf fehlt nicht. Wie die Schüler einander verwandt und befreundet sind, scheint den Lehrer nicht zu kümmern. Sonst säße Schinkel bei den Romantikern, Blechen bei Friedrich, Schwind bei den Freunden Richter, Thoma, Boecklin, und Klinger bei Feuerbach! — Der Text fließt leicht und gewandt, mit klugen Hinweisen auf Kunstanschauung, Künstlergeschichte, Kunstgeschichte und gibt keineswegs nur „Hinweise auf das, was man sehen kann". In manchem Kunstkörper wird die einstige Kunstseele beschworen, worauf es doch schließlich ankommt bei jeder Führung. Denn das Kunstwerk ist nie eine feste Größe trotz aller Anschauung und solange nur ein Kunstkörper, bis ihm die Seele vom Betrachter eingehaucht wird. — Der Verlag hat sich durch gute Reproduktionen und gute Ausstattung des preiswerten Buches — dem leider Inhalts-

Digitized by Google

verzeichnis und Index fehlen — ein Verdienst erworben. Der Einband lehrt wieder, wie eine tonige Lithographie nie mit einer Latina zusammengeht und daß nichts so selten ist wie ein typographisch einwandfreies Titelblatt, auf dem Letter und Linie in einem Duktus, in einem Geist geschrieben oder gedruckt sein müssen. K. K. Eberlein.

ALFRED PARTIKEL ZEICHNUNG

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Farben — Farbensehen von Carl Hensel. Selbstverlag des Verfassers. In Kommission bei der Franck'schen Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Die Colonna. Bilder aus Roms Vergangenheit von Gräfin Luise Roß. I. Band. Leipzig 1912. Verlag Klinkhardt & Biermann.

Otto Speckter von F. H. Ehmcke. Mit einer Bibliographie von Karl Hobrecher. Im Furche-Verlag, Berlin 1920.

Einführung in das neue Umsatz- und Luxussteuerrecht von Dr. Johannes Popitz. Berlin 1920. Verlag von Otto Liebmann.

Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts von Eugen Lüthgen. Kurt Schroeder Verlag, Bonn — Leipzig 1920.

Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450 von Hermann Ehrenberg. Kurt Schroeder Verlag, Bonn—Leipzig 1920.

Alteuropa in seiner Kultur- und Stilentwicklung von Carl Schuchhardt. Straßburg und Berlin. Verlag Karl J. Trübner, 1919.

Gustav Hartlaub: Die neue deutsche Graphik.

Willi Wolfradt: Die neue Plastik. Beides bei Erich Reiß Verlag, Berlin.

ACHTZEHNTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft IX

BERLIN

Preis 18 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 7.50 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT IX Juni 1920

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 18.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 20.—
DURCH DAS POSTZEITUNGSAMT BEZOGEN M 20.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IX

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Foerster: Neues Blühen in deutschen Gärten	393
Karl Scheffler: Die Freie Sezession	416
Ernst Würtenberger: Vom modernen Holzschnitt	419
Kunstausstellungen: Berlin — die Bildnisausstellung, Kunstsalon Kronprinzenpalais	429

ABBILDUNGEN

	Seite
Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert, deutsch	392
22 Abbildungen winterharter Blütenstauden	394—415
Max Liebermann: Zwei Bildnisse	417 u. 418

Holzschnitte

	Seite
Albrecht Dürer: Das Abendmahl	419
Hans Holbein d. J.: Zwei Bibelillustrationen	420
Dom. Campagnola: Landschaft	421
Tobias Stimmer: Bildnis	422
Thomas Bewick: Landschaft	423
Caspar David Friedrich: Selbstbildnis	424
Ad. Menzel: Der sterbende Friedrich	425
Alb. Altdorfer: Begegnung	426
Gustav Doré: Illustration	426
Honoré Daumier: Illustration	427
Erich Heckel: Landschaft	428
Ernst Würtenberger: Illustration	429

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI
München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

*

Moderne
Meister

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE HEILIGE DOROTHEA
HOLZSCHNITT AUS DEM ANFANG DES 15. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Kunst und Künstler

NEUES BLÜHEN IN DEUTSCHEN GÄRTEN

APHORISTISCHE BETRACHTUNGEN ÜBER DIE NEUEN DAUERPFLANZEN

VON

KARL FOERSTER

Zeitgemäße Nachdenklichkeiten.

Ängstliche Gemüter kommen wieder ab von ihren Befürchtungen, daß wir in Zukunft nur noch Kartoffeln, Kohl und Zwetschen, ziehen könnten. (Wobei natürlich das ganze Heer der Luxusberufe würde mitwirken müssen).

Die Proportionen der Dinge beginnen sich zurechtzurücken.

Aber immer tiefer fühlen wir, daß der Mensch kein Hund ist, der seine Knochen in der Ecke verzehren mag.

Wir können nicht mehr in unseren alten Gedanken bleiben über berechtigte und zu weitgehende Verfeinerung unseres äußeren Lebens. Die Pflege der höheren Gartendinge erscheint uns immer mehr ein Sinnbild des Strebens nach geistigerer Kultur der Gemeinschaft.

Das wunderbarste Gewächs, was aus dem Boden des Gartens je erwachsen wird, ist die Versöhnung zwischen Individualismus und Sozialismus. Wer diesen Gedanken nicht zu Ende denkt, und ihn nur für eine Binsenwahrheit oder Phrase hält, dem haben Blumen noch nicht wahrhaft in die Seele geblüht und geduftet.

Hier soll nicht von Luxuspflanzen kostspieliger Kultur und Erneuerung die Rede sein, sondern nur von dauernden Gartengewächsen mit geringstem Pflegebedürfnis und völliger Winterbeständigkeit.

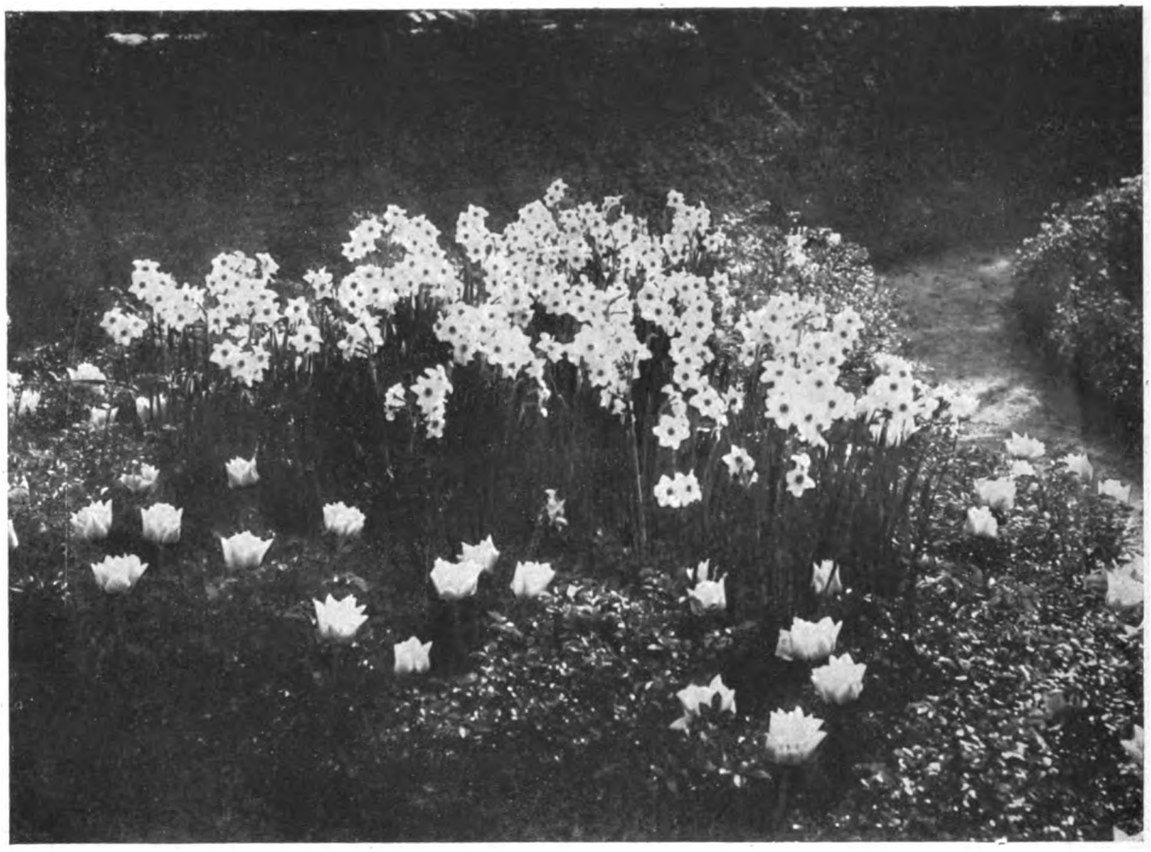
Mit Blumen und Blumenfortschritten wahrhaft leben, heißt mit Allen leben. Gartenblumenfreude ist voll Mitteilungsdrang.

Es summt ein Unterton des Verbundenseins mit Heerschaaren lebender und kommender liebenswerter Menschen in unserer Blumenfreude. Sie ist untrennbar vom Glauben an den Aufstieg der menschlichen Gesamtkultur.

Der Optimist hat genau so viel Skepsis in sich, wie der Skeptiker, bleibt aber nicht dabei stehen.

Abbildungen aus dem Perennium-Bornim bis auf zwei bezeichnete.

Digitized by Google



DIE NEUE STRAUSSNARZISSE, NARZISSUS MULTIFLORUS

TRÄGT AN 70 CM HOHEN STIELEN VIELE BLÜTEN. DER ABGEBILDETE TRUPP BLÜHT UNBERÜHRT UND UNGEPFLEGT IM FÜNFTEN JAHRE

Blumen wenden sich an das Ungebrochene, das Diamantene in uns.

Wie ergreifend, daß diese heutige Welt Blumen hervorbringt!

Das blüht und duftet nun in all diese Verrücktheit hinein!

Es redet unwiderstehlich von einer Überwindung aller Torheit und Disharmonie, deutet unwidersprechlich auf ein noch viel höheres Blühen im Reiche des Geistes hin!

Mit Blumen leben, heißt in immer wunderbarere Verbundenheiten der Blütenwelt mit dem Leben, dem Zusammenleben und den höchsten Bezirken des Geistes eindringen.

Welt-Hintergründe des Deutschen Blütengartens.

Die Fortschritte der neuen Blütenstauden und Blütensträucher in seinem Garten verfolgen, heißt in ein Reich erdumspannender Vorfreuden und unerschöpflicher Erwartungen eintreten; es heißt, in seinem Garten ein wenig das Weltalter der großen geographischen Entdeckungen und Überraschungen wieder aufleben lassen.

Laien und Gärtnern ist noch wenig bekannt, wie großen mannigfachen Fernen der Erde und wie neuen späten Zeiten die Einführung der neuesten Gartenblütenpflanzen entstammt; noch weniger bekannt ist es, wie neuartige Pflanzenschätze fort und fort aus fernen Ländern der ganzen gemäßigten Zonen in unsere Gärtnereien gelangen. Es wird noch lange Jahrzehnte dauern, ehe auch nur die Grundelemente des kommenden deutschen Blütengartens bereitgestellt sein werden.

Jedes Jahr erweitert die Zahl und Schönheit treuer Genossen deutschen Blumengartenlebens, die unserem Gartenglück neue Gefühle des Verbundenseins mit den Wunderfernen der Erde schenken, den Wohngarten zum Weltgarten weitend.

Digitized by Google

PHLOXBLÜTE IM HOCHSOMMER

DER EINGESENKTE BLÜTENSTAUDENGARTEN ZEIGT ALLE VIERZEHN TAGE EINEN NEUEN ANBLICK, OHNE DASS NEUES HINZUGEPFLANZT WIRD

Digitized by Google

FRÜHLINGSSCHLEIERKRAUT

KREUZUNG EINES EUROPÄISCHEN MIT EINEM KAUKASISCHEN SCHLEIERKRAUT, BLÜHT SECHS WOCHEN FRÜHER ALS DAS BEKANNTE SCHLEIERKRAUT

In die alten geographischen Begriffe zieht auch von dieser Seite immer neues Leben ein.

Eine neue schöne Blütenpflanze schmückt und verklärt uns ihre ferne Heimat an den Bächen Colorados oder der Mandschurei, in Bergwäldern Tibets oder Japans auf immer wie ein Seelenhauch und legt unserem täglichen Leben den scheuesten Zauber ferner Steppen und Strande, Wald- und Felseneinsamkeiten zu Füßen, die vielleicht zur Zeit unserer Kindheit noch kein Menschenschritt betrat.

Das Wissen um jene geographische und historische Romantik des Blütengartens phosphoresziert in aller Blütenfreude und gehört zu ihr, es ist leicht zu erschließen und erschließt Unendliches.

Unsere Glücksbeziehung zu einer Pflanze beginnt erst dann in ihre feinste Entwicklung einzutreten, wenn es uns lockt, ihre Welthintergründe kennen zu lernen.

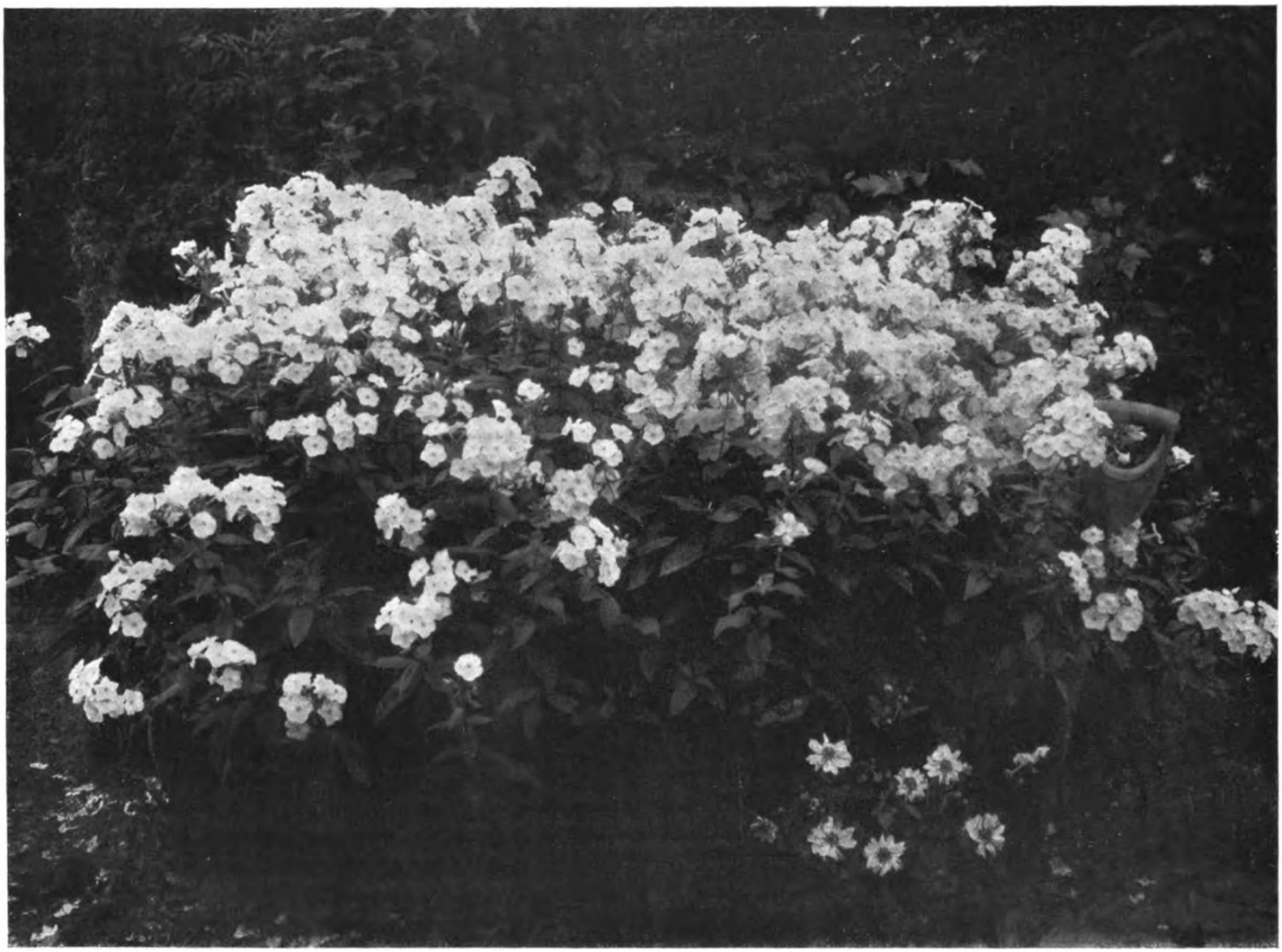
Wie unnötig abgetrennt vom mächtigsten Leben der Erde verbringen wir Nordeuropäer unsere Tage!

Warum kleben unsere Maler an Europa und unsere Dichter am ersten Veilchen! Warum malt kein Maler die Schneefirnen asiatischer Alpen durch Blütenzweige haushoher Rhododendrongehölze leuchtend, und besingt kein Dichter den Zwergwacholder, der die höchsten Gipfel der Erde kränzt und so weit gewandert ist, daß kein Mensch ihm je nachwandern könnte?

Welch eine Rolle ist dem zukünftigen Garten vorbehalten, ein lebendiger Mittler zwischen unserem täglichen Leben und der Herrlichkeit des Naturlebens aller Fernen der Erde zu werden, „zu immer höherem Schauen des Ganzen zu befreienden Teil."

Zu Goethes Zeiten gab es die schönsten Dinge unseres Gartens noch nicht. Er kannte keine Glyzinen, Dahlien, Chrysanthemen, Gladiolen, Gartenazaleen und Gartenrhododendron. Der Phlox um-

Digitized by Google



DER WEISSE PHLOX „ANTON BUCHNER

DIE BLÜTE TRITT, NACH KLEINEM STUTZEN DER TRIEBE ENDE JUNI, FÜNF BIS ACHT WOCHEN SPÄTER EIN, NÄMLICH ENDE AUGUST, WENN SCHON DIE JAPAN-ANEMONEN ERBLÜHEN (S. RECHTS UNTEN)

WER ALSO IM BEGINN DER BLÜTEZEIT ANFANG JULI ZU VERREISEN GEDENKT, KANN MIT LEICHTIGKEIT DURCH GERINGES STUTZEN DER TRIEBSPITZEN DEN FLOR BIS ZUR ZEIT SEINER RÜCKKEHR VERSCHIEBEN

Digitized by Google

RHODODENDRON OCCIDENTALE IM BOTANISCHEN GARTEN IN DAHLEIN

EINE WILDE ART DES RHODODENDRON. DIE MANNIGFALTIGEN WILDEN ARTEN SIND OFT NICHT WENIGER SCHÖN ALS DIE PRUNKENDEN GARTENZÜCHTUNGEN

blühte seine Kindheit und sein Alter nur in nachtschattenhaftem Vorspiel. Goethe und das, was wir heute „Rose" nennen, sind einander nicht begegnet.

Auch Gartenerdbeeren hat er nie gegessen, nur Walderdbeeren; denn die großen kamen erst viel später aus Chile und mußten erst durch Kreuzungen mit unseren Walderdbeeren winterhart werden. Auch für das Chrysanthemum, die älteste Gartenblume der Erde, ebenso für das „tränende Herz" lebte er zu früh. Trotz aller Einschränkungen wird unser äußeres Leben unermeßlich viel reicher bleiben als zu Goethes Zeiten!

Rhododendron und Weltkarte.

Die schönsten Gartenzüchtungen des Rhododendron sind ebenso weit davon entfernt, Gemeingut deutscher Gartenfreunde zu sein, wie die intimen groß- und kleinblumigen wilden Arten.

Gerade beim Rhododendron sind es die noch so unbekannten malerischen und vielgestaltigen Wildarten, die uns dies Blütengehölz am tiefsten ans Herz wachsen lassen.

Die Gartensorten stammen aus Kreuzungen amerikanischer, kaukasischer, zentral- und ostasiatitischer Wildformen. Die Samen der Stammarten werden zum Zweck der Gewinnung möglichst winterharten Materials von den nördlichsten und höchstgelegenen Beständen ihres Verbreitungsgebietes gewonnen. In den ausgedehnten Quartieren der Rhododendron-Gärtnereien, in denen die jungen Sämlinge der Pflanzen zu Millionen zwecks Auswahl neuer Steigerungen stehen, wird immer im Winter der Schnee hinweggeräumt, damit der Frost besser anpacken kann und nur die widerstandsfähigsten übrig läßt.

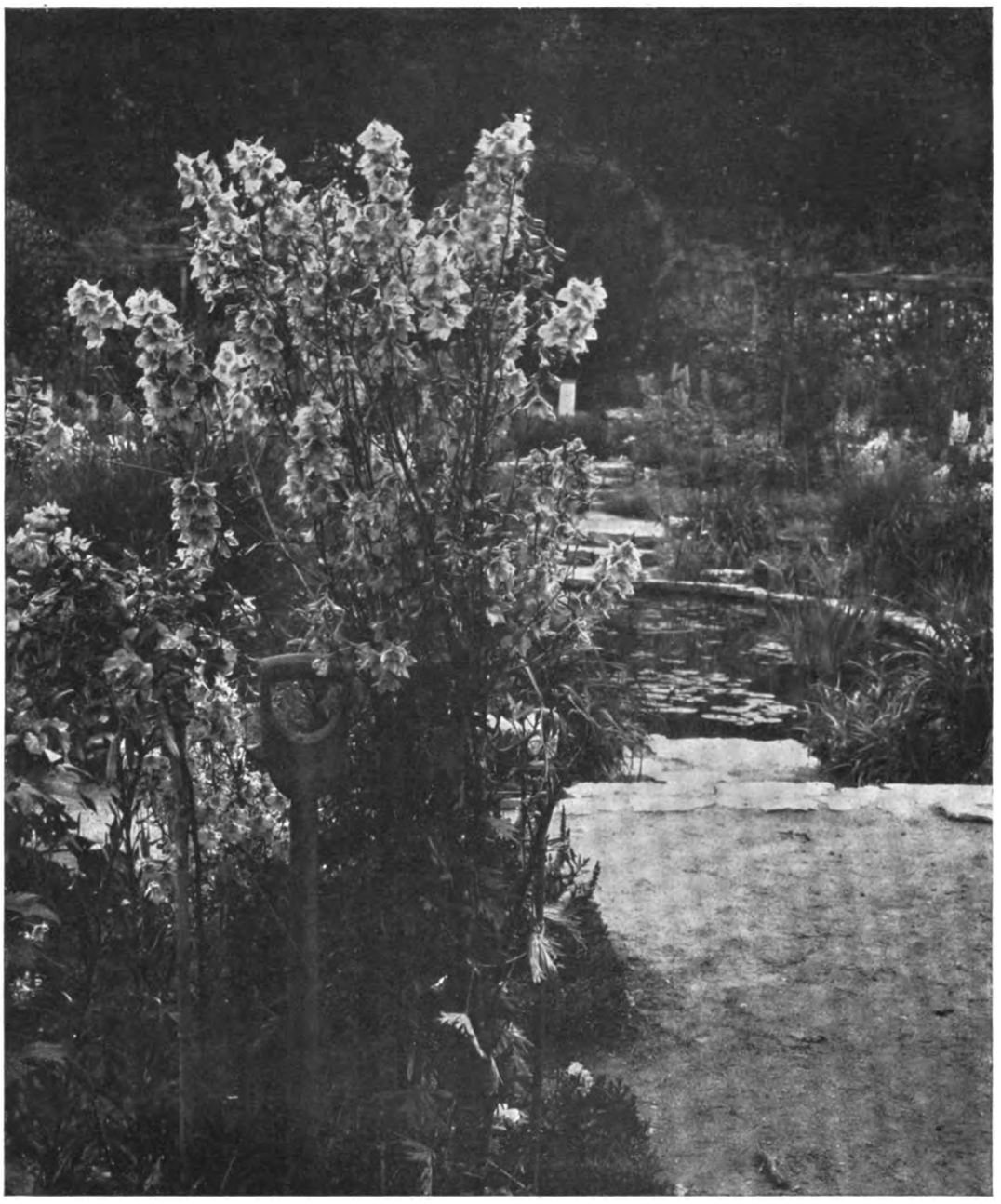
Rhododendron wird einst eine Rolle in unserem Garten spielen, von der wir heute erst einen kleinen Begriff haben. Unzählige wilde Haupt-Arten sind neuerlich noch zu den bekannten zweihundert hinzugetreten.

Über siebzig hoffnungsreiche Rhododendron-Arten stammen aus Chinas Klima, das unser Klima noch einmal im Großen wiederholt.

Von der ungeheuren Bedeutung, die das Rhododendron der Artenfülle und der Quantität nach im Planzengewebe der Erde besitzt, machen sich wenig Menschen ein Bild.

Es ist von Lappland bis zum tropischen Australien durch alle Erdteile außer Afrika verbreitet.

Digitized by Google



ENZIANBLAUER RITTERSPORN

„BERLICHINGEN", DER AM LÄNGSTEN BLÜHENDE ALLER RITTERSPORNE

Die Hauptmassen bergen die unermeßlichen Alpengebiete Amerikas und Asiens, die sich zur Ausdehnung unseres kleinen europäischen Alpengebietes verhalten, wie die zehn Meter hohen Alpenrosen des Himalayas zu unserer kleinen Alpenrose.

Rhododendron ist einer der größten Weltwanderer, mannigfachste Pflanzennachbarschaft vom Eis bis in die Tropen gewohnt.

Rhododendron kennt Palmen, Baumfarne, Magnolien, Buxbaum, Bambuswälder, Kletterrosen und Nadelhölzer, Vulkane und Schneefelder, blüht in Höhe von fünftausend Metern aus Teppichen von

Digitized by Google

GARTENMAUER MIT ROSAFARBENEN KLETTERROSEN UND HELLBLAUEM RITTERSPORN IN BERCHTESGADEN

Veilchen, Primeln und Enzian, wächst in Japan zwischen baumartigen Kamelien und Waldmeister, in Borneos Regenwalde wieder zwischen tropischen Eichen, deren Artenfülle und Vollkommenheit in den Sundainseln ihren Gipfel erreichen.

Auch in unserem Bernstein steckt das Blut vorweltlicher, nordischer Rhododendron-Stämme.

Dem Rhododendron in allen Zonen nachwandernd, finden wir fast überall Gewächse, die bei uns winterhart sind, vereint mit solchen, die unser Klima nicht vertragen.

Rittersporn.

Manchen Blüten unseres Gartens wendet sich die Vorfreude in ganz besonderer Weise zu; unter den Rittersporn umschwebt sie immer wieder „Capri", unter den Kletterrosen „Tausendschön".

Wie beherrscht alljährlich das große halbrunde Beet mit den dreißig alten Pflanzen jenes hellblauen Rittersporn wochenlang den Garten. Kein Wort oder Bild kann den Anblick der vielen Hundert regungslosen Blütentürme schildern, die jeden Morgen taufrisch und vom Frühlicht wie neu geboren, von der Rückseite halb durchleuchtet vor morgenschattigem Grunde stehen.

Es gibt Stunden, in denen die Farben der Ritterspornen leuchtender und mächtiger werden, als während ganzer Tage, so zum Beispiel am zweiten Mittag schöner Wettertage nach Regen. Dann auch wieder durchleidet das Blau farbentote Stunden.

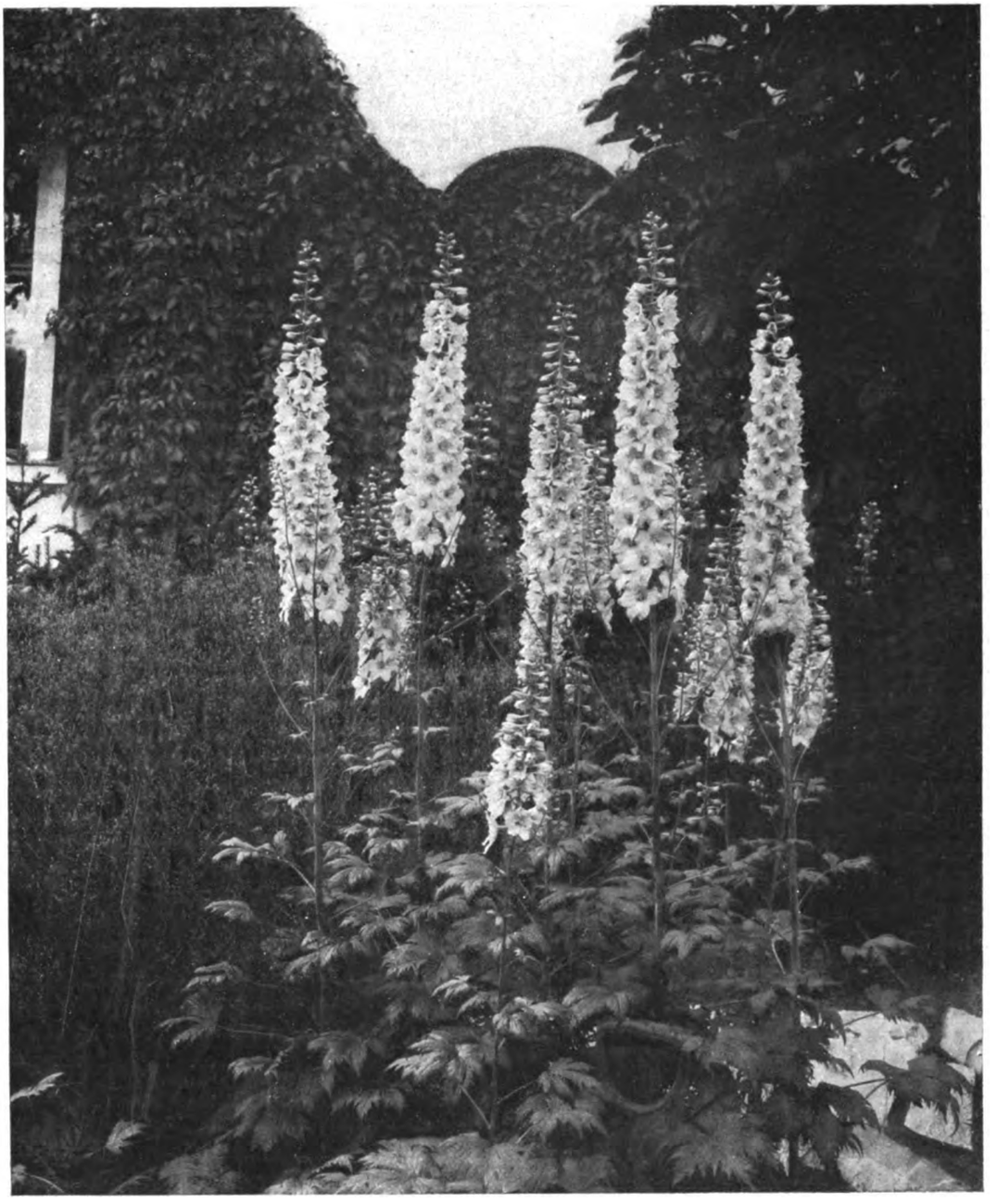
Der düstre Rittersporn, der auf den Namen „Nachtblau" getauft ist, scheint in sengender Mittagsglut um seine Dolden herum eine feierliche Kühle zu breiten; und in der Dämmerung nähert sich zuweilen sein tiefes Sammtlila dem körperlosen Leuchten phosphoreszierender Stoffe.

Der Rittersporn im versenkten Blumengarten vor den Fenstern des Hauses führt uns den Lichtwandel der Tages- und Wetterstunden, den das gewaltige Gefäß eines Sommertages umschließt, stärker als eine andere Blume zu Gemüte und zu Gedächtnis.

Dieses ätherische, uns überragende blaue Geblühe, mit der ihm innewohnenden Kraft, aus sich selbst heraus immer mannigfaltigere, unwahrscheinlichere Blau's und Blütenbauten hervorzubringen, macht den Garten heiterer als je und weckt Empfindungen ungeahnter Verwandtschaft von Himmel und Erde. Der Umgang mit dieser neuen Wirklichkeit der Blume der Romantik erregt und stillt wundersames Gefühl der blauen und ewigen Abenteuerlichkeit des Daseins.

Unter den Fortschritten dieser blauen Blumen gibt es Wunscherfüllungen, die so traumhaft sind, daß man manchmal nur nach den Rittersporn-

Digitized by Google



MANNSHOHER RITTERSPORN

FEHLERFREIER BAU VON PFLANZE UND BLÜTE

beeten herübergeht, um sich zu überzeugen, daß jene Blume Wirklichkeit ist. Es dauert auch mindestens vier bis fünf Jahre, ehe eine Pflanze so durchgeprüft ist, daß man sagen kann, sie ist in all ihren Haupt- und Nebeneigenschaften wert, eine neue Rittersporsorte zu werden. Sie bekommt dann einen möglichst aus ihren besonderen Vorzügen stammenden Namen und muß nun vervielfältigt werden. Eine Aussaat würde nicht zum Ziele führen, sondern immer Rückschritte, einige wenige Fortschritte, aber nie dasselbe hervorbringen.

Wenn man die gesamte Saat eines Rittersporn es

Digitized by Google

DIE SCHNEESPIRAEA
BLÜHT IM APRIL, ZUR ZEIT DER FEUERQUITTEN

aussät, so gleicht keines seiner Kinder dem anderen. Es bleibt also nichts übrig, als jenes eine Individium zu vervielfältigen. Die Teilung des Wurzelstockes führt nicht schnell genug zum Ziel, denn in wenigen Jahren müssen schon Tausende vorhanden sein. Es bleibt also nur die Vermehrung durch Stecklinge. Sieben Jahre hat es hier gedauert, ehe diese Art der Vermehrung des Rittersporn es in seinen gesteigerten Edelsorten sicher und zuverlässig vor sich ging.

Zuerst verfaulten die Stecklinge, weil sie in der Kühle des April aus dem Freien geschnitten waren. Unter Glas vorgetrieben gingen sie lange zugrunde, bis erkannt wurde, daß sie bei etwas zu geringer Temperatur schlappten. Als eine Bewurzelung erreicht war, fehlte wieder ein Grundauge, aus dem der Steckling mit neuem Sproß durchtreiben konnte.

Als diesem Übelstande abgeholfen war, tauchte wieder die Frage auf, ob der Steckling innerhalb des Treibhauses besser frei steht oder noch eine besondere Glasdecke über sich haben soll.

Nichts ist schwerer, als die Frage, die gerade an die Natur gerichtet werden soll, gegen andre Fragen, die man absichtlich oder notgedrungen zu gleicher Zeit stellt, klar abzugrenzen.

Die Natur antwortet gar zu gern, man weiß nur nicht, auf welche Frage. Man muß immer mehrere Fragen über dieselbe Sache zugleich stellen, aber jede sorglich eingittern; die Natur entwischt gar zu gern immer durch eine Hintertür und man verliert nicht nur Zeit, sondern auch viele Fragestellungs-Möglichkeiten für längere Zeit. Tausende von Mark möchte man oft für die Versperrung einer „Hintertüre" opfern.

Jede der tausend Pflanzenarten, mit denen man in Stauden und Sträuchern umzugehen hat, hat besondere Geheimnisse der Vervielfältigung voll eigener Tragik und Gnade; man könnte von den Schwierigkeiten und Reizen dieser Arbeiten, die alle Jahreszeiten begleiten, stundenlang lauter kleine Sensationen berichten, auch ohne Geheimnisse und Traditionen zu verraten.

So hoch der Himmel über der Erde, so hoch steht reines Blau über Lila.

Ich brauchte an einem Gartenplatze neben hellblauen Rittersporn en einen enzianblauen Ton und

Digitized by Google

FLOR DER VORFRÜHLINGS-ALPENVEILCHEN IM „KARNEVALSBEET"
ENDE FEBRUAR. LINKS SCHNEEGLÖCKCHEN

setzte mit vollen Erdwurzelballen eine Züchtung an jene Stelle, die jedoch aus der Ferne nicht die gewünschte Wirkung tat.

Dies geschah erst beim Versuch mit einer andern Züchtung, nämlich dem hier abgebildeten Rittersporn „Berlichingen".

Wenn man in seinen Garten, den man selber gestaltete, eine stark wirkende Blütenstaude an die rechte Stelle setzte, so ist das magische Zeichen für die künstlerische Richtigkeit ein entrückendes, Ort und Zeit verschleierndes Gartenglück: „Sinds Träume, sinds Erinnerungen, schon einmal warst du so beglückt". — Die allerstärksten, neuesten Steigerungen der Pflanzenwelt sind es dann oft, von denen gerade jene „uralt vertrauten" Verzauberungen ausgehen. Seltsame Lebensgefühle, weit über die Welt des Gartens hinausgreifend, werden in den Sattel gehoben.

Vom Gartenleben der Farnkräuter.

Dem Gartenfreunde sind meist nur ein paar deutsche Wildfarne, nicht aber die Gartenfarne bekannt; von jenem grünen Reichtum hat er keine Ahnung.

Schon allein die Welt der Gartenfarne mit ihren Fragen der Steigerung, Neueinführung und Verwendung könnte ein langes Gärtnerleben bis zum Rande erfüllen, ganz so wie etwa schon bloß Phloxe oder Dahlien, Rittersporne und Päonien dies vermöchten.

Wie auf andern Staudengebieten ist auch hier der Neugier des Anfängers und des Kenners ein grenzenloser Spielraum gewährt.

Ein unvergleichlicher, urwaldhafter und vorzeitlicher Reiz liegt über Farnweltkräutern. Noch leben unermeßliche Wälder haushoher Baumfarren auf Erden.

In hohem Maße waren es die ungeheuren Wildnisse der Riesenfarne versunkener Weltalter, welche die Erdatmosphäre für uns reiften und den unterirdischen Kraftschatz anhäuften, der unsere Nächte strahlend erhellt und uns die Erdräume durchfliegen läßt.

Und nun stehen ihre kleinen Nachkommen und Verwandten still bescheiden in unsern Gärten und strahlen träumerische Lebensruhe aus. Die mächtige Lebenskraft ihrer großen Voreltern und Ver-

Digitized by Google

WILDE GELBE PRIMEL, PRIMULA VERIS ELAFIOR

wandten zittert noch in ihrer anspruchslosen Wüchsigkeit und zähen Dauer nach, die sie so sehr geeignet für Gärten macht.

In diesen Farnen gibt der Wald dem Garten seinen Segen.

Durch heiße Frühlingstage aus totenhaftem Schlummer geweckt recken sich wie kleine silberne Seepferdchen die geschlossenen Wedel empor und entrollen in wenigen Tagen ihre smaragdene Augenmusik, die uns nun die langen Monate hindurch so tief wie Blumen beschäftigt.

Das Zauberhafteste aller Gartenfarne Aspidium angulare und seinen Spielarten A. a. multilobum Wollastoni und A.a. proliferum sowie polydactylon erinnert bei der Entfaltung der kostbaren Filigranarbeit immer an die Spitzenhäkeleien unserer Großmütter, denen hierbei auch immer ein Stückchen zusammengerollter Arbeit weit über den Häkelhaken zurückgeschlagen hing. Aus dem Wedelgewirr alter fast meterbreiter Pflanzen dieses Schmuckfarns spinnt sich bis in den Herbst hinein immer neue hellgrüne Spitzenarbeit.

Von dem venusfarnähnlichen Hufeisenfarn Adiantum pedatum aus kanadischen und nordostasiatischen Wäldern kann man nur zu Eingeweihten reden, die alte Stöcke hiervon in ihrem Garten haben; andere würden uns für nicht völlig normal halten. Wer es pflanzt, soll seine Überraschung erleben, ich will nichts verraten.

Nach langjährigem Zusammenleben mit all jenen Pflanzen finden wir den Becher dieser Freuden noch so frisch und unerschöpft, daß wir oft staunen, eine wie lange Geschichte unsre Beziehung zu diesen Dingen schon hat.

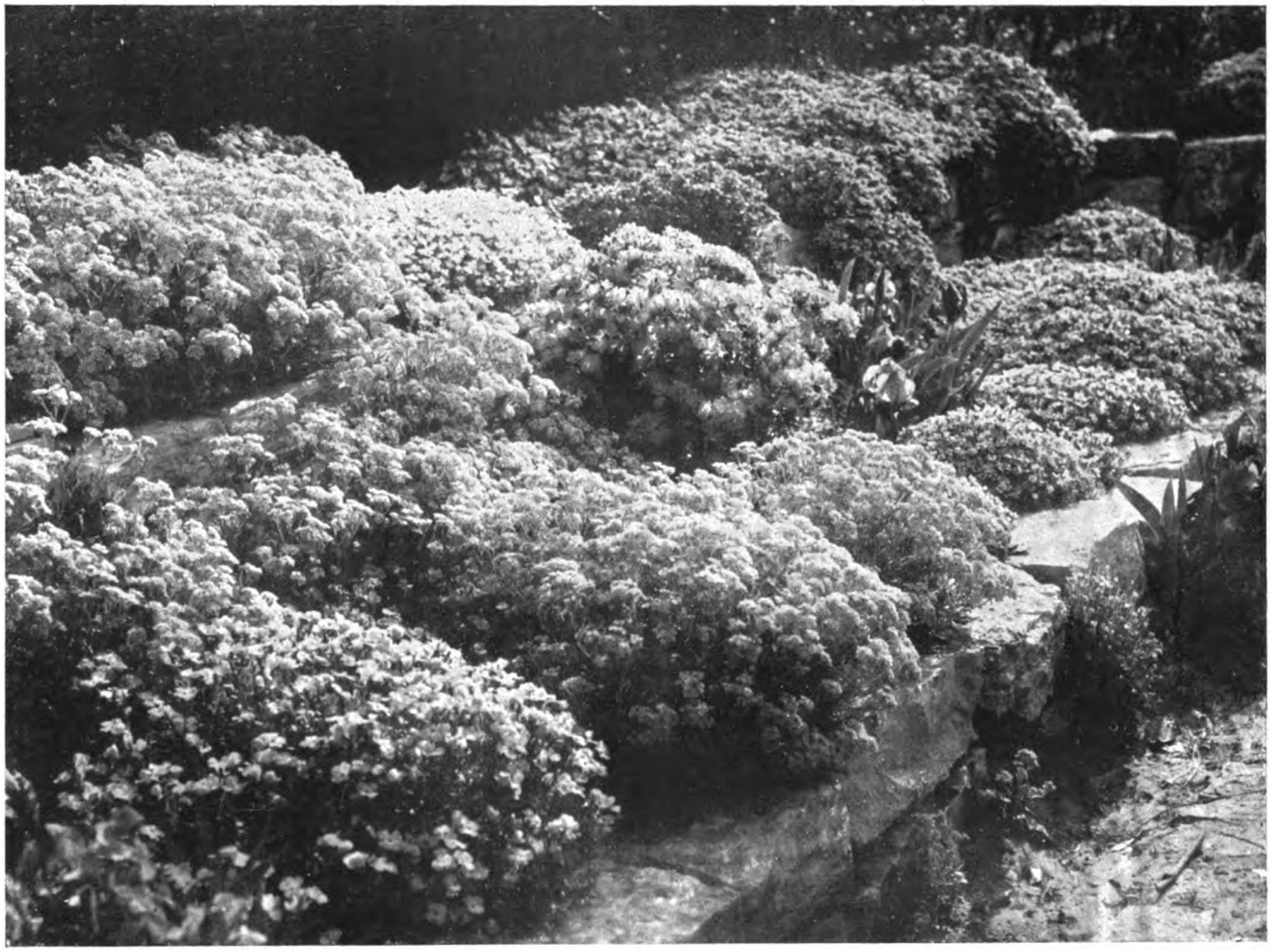
Der wichtigste große Gartenfarn ist der fast meterhohe Becherfarn. Ein reizender Nachbar ist das Seidelbaststräuchlein wegen des monatelangen wildnishaften Anblicks glührotbeeriger Zweige, die sich in Farnwedel schmiegen.

Dem Becherfarn, wie auch dem graziösen und variierenden Frauenfarn Aspidium filix feminina sowie dem kraftvollen Sandfarn A. f. mas kann man schon ziemlich ungute Schattenplätze zumuten, nur Windplätze sind ihnen fatal. Bei leidlich frischbleibendem oder frischerhaltenem Boden vertragen jene großen Farne auch bis zu zwei Drittel Sonne.

Wenn nun noch das beste wintergrüne Farn Aspidium lobatum, das breitwedelige unentbehrliche A. dilatatum und das A. acrostichoides, der beste winterfeste Ersatz für das zartere munitum genannt wird, so sind hiermit die wichtigsten klassischen Gartenfarne für den Anfänger aufgezählt, was ihm am schnellsten in die Gartenfreuden hineinhilft.

Schöne Nachbarstauden für Farne sind besonders Primeln, Maiglöckchen, Anemonen, Spiraeen

Digitized by Google



APRILBLÜTE IN DER STEINGARTENTERRASSE

AUS DEM BUCH „VOM BLÜTENGARTEN DER ZUKUNFT" (KARL FOERSTER)

Digitized by Google

IBERIS SEMPERVIREUS „WEISSER ZWERG"

KLEINES IMMERGRÜNES STRÄUCHLEIN VON VÖLLIGER ANSPRUCHSLOSIGKEIT

und Astilben, Aktaeen und hohe Japananemonen. Über verblühende Vorfrühlingspflanzen wie Schneeglöckchen und Scilla breiten sich milde ihre Wedel, ohne daß ihre Wurzelstöcke zarte Nachbarn belästigen. Man pflanze auch hier lieber kleine Horste als Einzelpflanzen, scheue auch vor Massenpflanzungen nicht zurück. Kahler Boden unter Farnen kann mit kleinblättrigem Epheu oder mit Immergrün oder Walderdbeeren bepflanzt werden.

Vorspiel des Vorfrühlings.

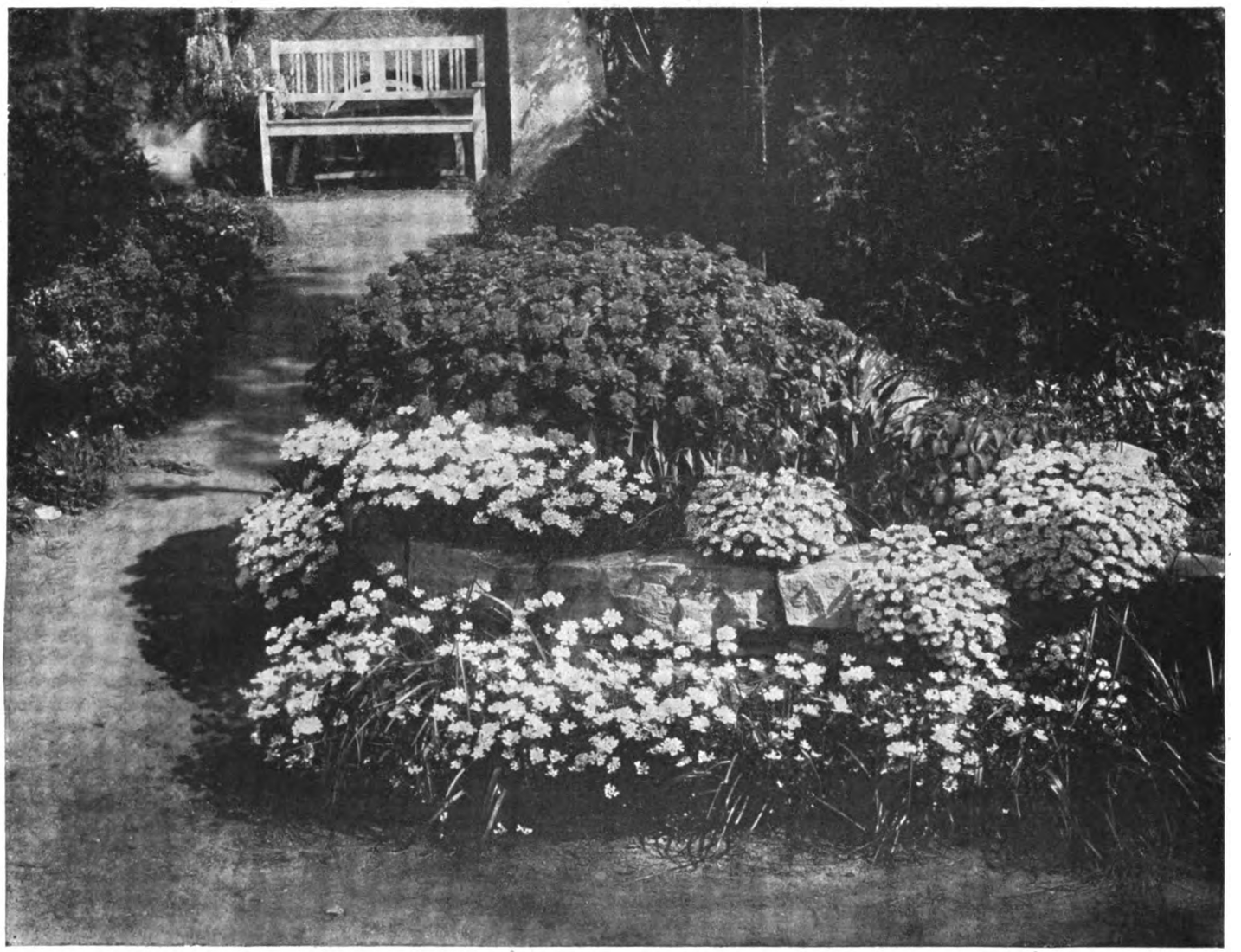
Wenig Gartenfreunde wissen, wie viel Blütengewächse eben zur Schneeglöckchenzeit, ja noch früher im Garten blühen, ohne einen andern Anspruch an die Pflege als das Schneeglöckchen zu stellen, nämlich gar keinen.

Alle bekannten Vorfrühlingsblumen haben kleine Vorläufer, die ihnen wochenlang vorauseilen. Wer kennt die Zwergnarzisse, blaugelbe Schwertlilien im Anfang März, die Vorläufer der Scilla, der Traubenhyazinthen, des Schneeglöckchens, und des Krokus, und Februar blühende Colchicum aus dem Libanon. Acht Wochen lang blüht es im neuen Garten am Boden und im Gesträuch schon bunt und reizend, ehe die verschlafenen Gärten der übrigen Welt sich gähnend zu den bekannten dürftigen Äußerungen des Erwachens bequemen.

Diese kleinen puppenhaften Zwergblumen, die in Massen ganze Beete bunt machen können, nehmen den Kampf mit dem letzten Winterwetter siegreich auf. Wochenlang dauert das flockenumwehte, frostbedrängte Märchenspiel dieses Vortrupps kleiner heroischer Blütenpflanzen. Immer wieder sind wir vom Anblick dieser strahlenden Blütenjuwelen auf winterlichem grauen Boden stundenlang wie mit einem Zauberstabe berührt.

Eine abgeschnittene Blüte der Schwertlilie Iris Danfordiae oder reticulata im Knopfloch hüllt uns

Digitized by Google



IBERIS-ZÜCHTUNGEN. SCHNEEFLOCKE UND WEISSER ZWERG

DIE PFLANZUNG HAT AN DIESER STELLE OHNE PFLEGE DEN WELTKRIEG ÜBERDAUERT

Digitized by Google

BLAUES BLÜHEN IM JUNI-JULI IM STEINGARTEN

MOLTKIA PETRAEA, EIN GRIECHISCHES FELSENSTRÄUCHLEIN, DAS SICH IM MÄRKISCHEN GARTEN SEHR WOHL FÜHLT

einen halben Tag lang in ihren frühlingstrunkenen Duft mit dem Nebenhauch eleganten Parfüms, während es draußen noch wieder schneit.

Wochenlang schon haben wir den Ton der blumenumsummenden Bienen im Ohr, wenn noch Zeitgenossen und Dichter im Winterschlafe liegen.

Morgens ist noch alles bereift und am Tage summen die Bienen schon stundenlang ununterbrochen um die Blüten.

In diesem Auferstehungsglück fühlen wir uns den weit offenen Kelchen innig und wie in einem Bad seeliger Frische verschwistert.

Zwischen den rosa und weißen Blütenähren der Schneeheide quellen Massen von Zwergkrokus unter dröhnendem Bienengesumme und lautlosem Falterflug hervor.

Am tiefsten treffen uns immer die schönen Zusammenklänge verschiedenartiger Nachbarblumen. Der eigentliche „Rausch" der Blumenfreude wird meist vom Zusammentreffen zweier Blumenarten geweckt.

Fast täglich blühen jetzt neue Blumen auf und immer wieder brechen neue Pflanzen aus dem Boden. Schon erblühte durchlaufend im Weiterblühen unerwartete Schönheitsentfaltungen und treten mit überraschenden Partnern, die noch oder schon blühen, zu neuem Reigen zusammen.

Mit jeder neuen Blütenstaude, die dem deutschen Garten gesichert wird, gewinnen wir ein neues Mittel, in vielen vorhandenen durch Benachbarung ganz neue Schmuckkräfte zu entbinden.

Edle Blumen unseres eigenen Gartens geben uns Gefühle unbegreiflichen Beschenktwerdens.

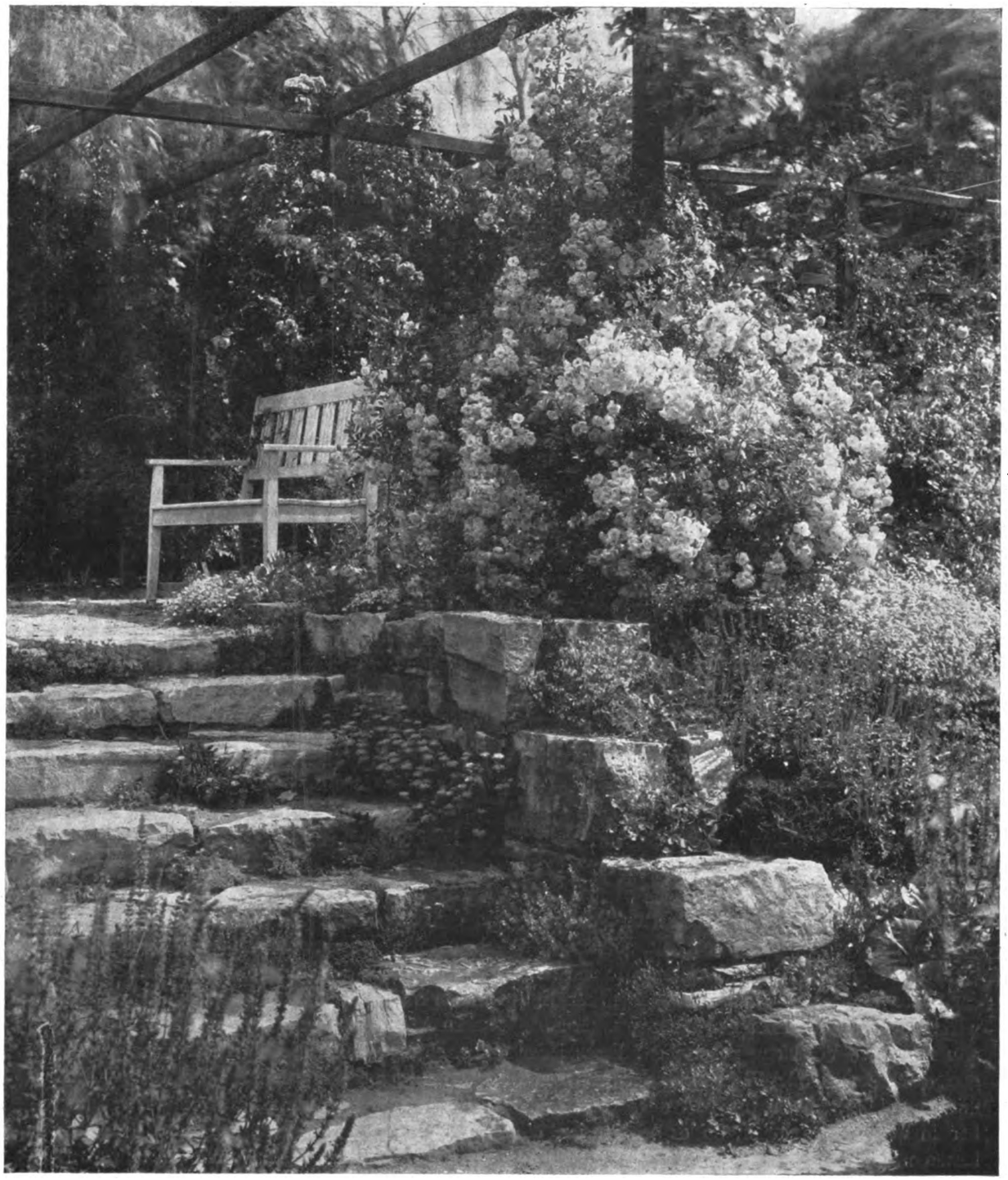
Blumenglück ist ein wunderbarer Kristallkern für das Weltglück, eine der tiefsten Einstellungen des Geistes auf die Überwindung des Hanges zur Übersichtigkeit über das Tägliche und Nahe.

Vorschlag für Gartenkünstler.

Auch die bedeutenderen Gartenkünstler halten ihre Kenntnis der Fortschritte auf dem Gebiete der Gartenblütenpflanzen meist nicht auf dem Laufenden. Ihre Pflanzen- und Sortenlisten muten daher den Kenner häufig wie aus der Mottenkiste an. Sie halten jedoch lebhaft daran fest.

Man darf den Vorwurf aussprechen, ohne die Ausnahme-Gartenkünstler, die er nicht trifft, hiermit zu verdrießen, daß unsre ganze Gartengestaltung zu wenig Wurzeln in der Leidenschaft für das „Material", nämlich die so überaus wichtigen

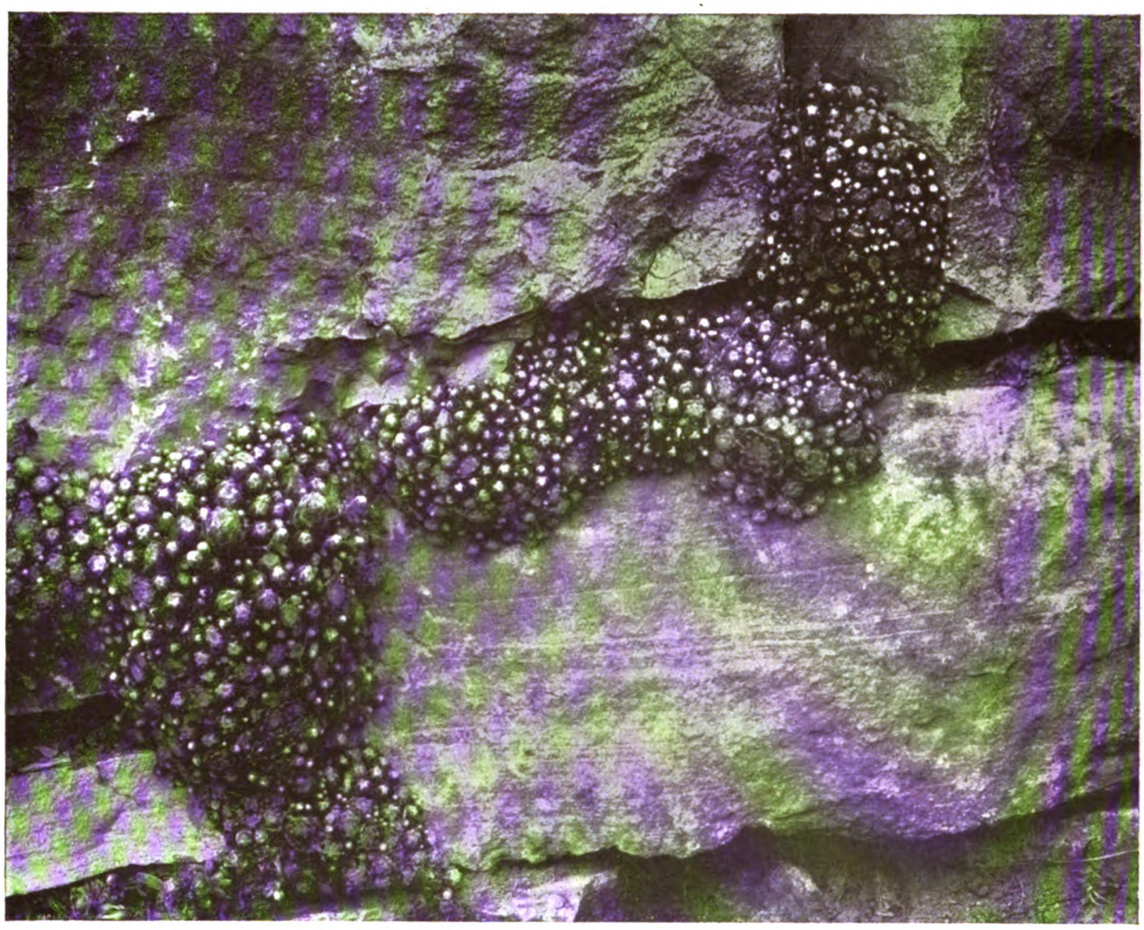
Digitized by Google



LEBENDE TREPPE UNTER KLETTERROSENGERÜST

AUS DEM BUCH „VOM BLÜTENGARTEN DER ZUKUNFT" (KARL FOERSTER)

Digitized by Google



SEMPERVIVUM ARACHNOIDEUM

DIESE KLEINE SILBERGRAUE ART DES EWIGLEBENS BLÜHT MIT ROTEN BLÜTENKERZEN. IHR LEBEN IM STEINGEFÜGE ÜBERDAUERT DAS DES PFLANZENDEN

Fortschritte des Gartenpflanzenreiches hat. Die nötige „Leidenschaft" und die erforderliche Kenntnis sind untrennbar voneinander.

Da die Versuchs- und Schaugarten-Bewegung noch in ihren ersten Anfängen steht, so wäre dem Gartenkünstler, der klagt: „Wo und wie soll man denn die ungeheure Fülle wichtiger neuer Entwicklungen gründlich kennen lernen", unter anderem folgenden Vorschlag zu machen: Frage jeden geeigneten Garten- oder Parkbesitzer der Umgegend, mit dem du gerade zu tun hast oder von früher her in Verbindung stehst, ob er geneigt ist, die besten neuen Züchtungen einer Pflanzenart anzuschaffen, für eine längere Reihe von Jahren aufzupflanzen einschließlich der jährlich hinzutretenden Neuheiten, ob er also zum Beispiel das Patronat über die Phloxe oder den Flieder übernehmen will.

Es ist dann natürlich nötig, daß der Gartengestalter zuweilen einmal einen Nachmittag oder Mitarbeiter opfert, um nach dem Garten zu fahren, in dem gerade die neuen Rittersporne, Chrysanthemum oder Kletterrosen in Blüte stehen.

Ein großer Teil der Fortschritte bedeutet doch auch gerade Erleichterung der landschaftsgärtnerischen Arbeit. Dauerte doch zum Beispiel der Vollflor einer Phloxpflanzung früher vier bis sechs Wochen, so kann er jetzt durch geschickte Zwischenpflanzung der Herbstpfloxe auf ein Vierteljahr verlängert werden. Doch dürften die Gartenkünstler an den Fingern zu zählen sein, welche vollen Gebrauch von diesen späten Sorten: Sieger, Septemberglut, Vollmöller, Wiking machen.

Schon eine „kleine" Verbesserung kann zuweilen aus einer fragwürdigen eine überzeugende

Digitized by Google

UFERGÄRTCHEN IM JULI
ZUR ZEIT DES TAGLILIENFLORS

Schönheit machen. Wer volle Fühlung mit den Gnaden und Willigkeiten der Natur hat und in der züchterischen Arbeit steht, dem erscheinen Gärtner und Gartenliebhaber, die am alten Bewährten, nämlich dem Neuen von anno dazumal hängen bleiben, oft selber ein wenig wie überholte altmodische Phloxe.

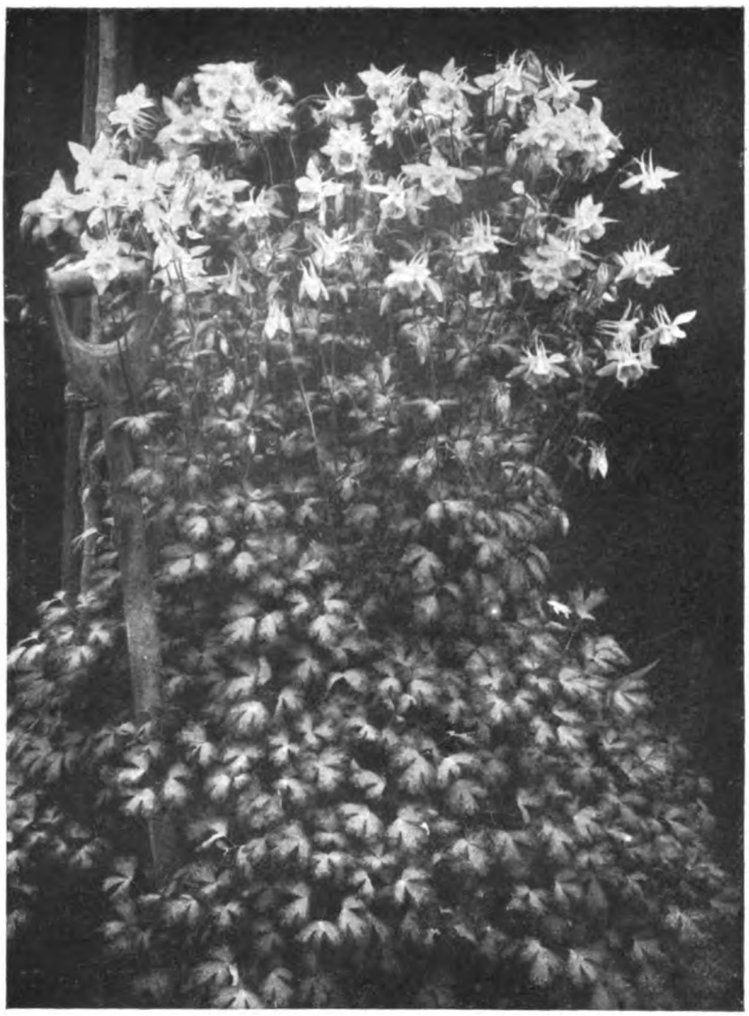
Zur Frage der Staudenpflanzung in großen Städten.

In städtischen Anlagen und Gruppenbeeten gewinnt die Staude aus vielen Gründen immer größere Bedeutung, weil so viele weichere Gewächse im Wuchse oder in der Widerstandskraft versagen, zum anderen Teil stärker mit Ungeziefer befallen werden, als draußen.

Für den Transport und das Auswechseln der Stauden bildet sich nun eine besondere bequeme Technik heraus, die jedoch auch mehr und mehr in privaten Parks benutzt wird.

Es handelt sich um das Pflanzen der Stauden in Drahtkörbe und das feste Einwurzeln in diesen. Gut verzinkte, genügend engmaschige halten oft sechs bis sieben Jahre Benutzung aus. Es empfiehlt sich, gemäß der Verschiedenheit des Wurzelbaues recht verschiedene Formen kommen zu lassen, für Feuermohn und Schleierkraut zum Beispiel längliche Hyazinthentopfformen. Die Pflanzung erfolgt am besten auf dem Pflanztisch in grobfaseriger, lehmvermischter Erde. Man setzt dabei den Drahtkorb in einen Blumentopf und zieht danach den obersten Ring durch eine Vorrichtung stark zusammen, welche dem Ganzen einen festen Halt gibt und gleichzeitig zwei Drahtenden zum bequemen weite-

Digitized by Google



GELUNGENER VERSUCH, EINER HÄNGENDEN WILDEN AKELEI DURCH KREUZUNG MIT EINER AMERIKANISCHEN DAS KÖPFCHEN ZU HEBEN UND DOCH DIE STARKWÜCHSIGKEIT DER EUROPÄISCHEN ART BEIZUBEHALTEN. ALTER 6 JAHRE

ren Hantieren trägt. Dadurch wird das spätere Schiefdrücken vermieden. Dann erfolgt das Einsenken in den Boden.

Im Frühherbst gepflanzte Stauden bilden bis zum Frühjahr vorzügliche handliche, beliebig transportable Ballenpflanzen, die sogar in voller Knospe und bei warmem Wetter ohne Betriebsstörung und Beschattungsmaßregeln eingesetzt werden können.

Auch bei Gewächsen wie Feuermohn, Schleierkraut, Dahlien, die sonst einer Verpflanzung außerhalb der Ruhezeit die größten Schwierigkeiten entgegensetzen, glückt dies Verfahren gut. Man staunt, wie fest und traitabel solche Drahtballenpflanzen werden. Nach dem Verblühen können solche Pflanzen bequem wieder herausgenommen werden, um anderen Platz zu machen. Die Drahtgeflechte sichern sehr viele Hin- und Hertransporte einer Pflanze. Je nach Bedarf und Wachstum setzt man solche Drahtballen später unter Belassung des alten umwurzelten Drahtgeflechtes in größere. Die beliebige Beweglichkeit alter starker Stauden ist natürlich von hohem Werte.

Neuer Blumenreichtum im Schattengarten.

Auch in das Reich des Schattens dringt immer reicheres, farbenkräftigeres Blütenleben und füllt die Zeit vom Vorfrühling bis Spätherbst immer dichter. In der Kraft, Schatten zu ertragen, nimmt das Reich der Stauden eine einzigartige Stellung in der Pflanzenwelt ein.

Wer in nicht sehr großen Gärten Bäume pflanzt und doch auch Blumen wünscht, muß möglichst tiefwurzelnde, nicht flachwurzelnde auswählen, ganz besonders in den trockneren Klimaten und leichten Böden.

Fast nie sieht man in den Gärten schattige oder halbschattige Partien mit schönen bunten Blütengewächsen besetzt, die auf die Dauer solche Beschattung wünschen oder vertragen.

Schon der Flor weniger Pflanzenarten führt uns an solchen Stellen vom Frühling bis zum Herbst; zum Beispiel Primeln, Frühlingsanemonen, Spiräen, Monarden, hohe japanische Herbstanemonen und die Silberkerzenarten.

Das wichtigste neuere Ereignis auf dem Gebiet der Schaffung großer, farbiger Schattenstauden sind die Arendsschen Spiräen- und Astilben-Kreuzungen, Kreuzungen zwischen japanischen und mandschurischen Stauden, aus denen eine endlose Fülle schöner rosafarbenen Spiräentöne hervorging, die auch den Treib-Spiräen schon zugute gekommen sind. Merkwürdig ist, daß man niemals davon hört, was nun Japaner zu den ergreifenden Entwicklungen

Digitized by Google

und Veränderungen sagen, denen ihre Heimatgewächse hier im Abendlande zugeführt worden sind.

Wunderschön klingen zu diesen ostasiatischen Gewächsen die hohen veredelten Indianernesseln Amerikas.

melarten von dorther bringt in den schattigen Frühlingsgarten ganz neues Leben und die Erwartung endloser botanischer und gärtnerischer Überraschungen für die nächsten zwanzig Jahre.

Unsre bunten Farbenprimeln haben schon von

DIE REMONTIERENDE KLETTERROSE „TRIER"

EINE DER BESTEN SORTEN UNTER DEN WIEDERHOLT BLÜHENDEN SCHLINGROSEN

Unvergleichlich wirken auch die meterhohen japanischen Anemonen mit den hohen Silberkerzenarten in dichter Vereinigung. Ostasien ist es also, dem wir die schönsten neuen schattenvertragenden Blütengewächse unsrer Gärten zu danken haben.

Die Neueinführungen vieler mannigfacher Pri-

früher zum Teil gärtnerische Mischungen europäischen und kaukasischen Blutes in sich. Es ist garnicht abzusehen, was daraus jetzt werden wird! Für den Staudenfreund wird es alljährlich unmöglicher, eher zu sterben, ehe das neue Primelzeitalter gärtnerisch zum Austrag gekommen sein wird.

Digitized by Google

WEISSE ARABIS AUF DER MAUER
AUS DEM BUCH „BLÜTENGARTEN DER ZUKUNFT" (KARL FOERSTER)

Neue Maßnahmen zur Verbreitung edler Gartenpflanzen in Deutschland.

Eine große neue Bilderzeitschrift ist im Verlage der „Gartenschönheit" im April 1920 erschienen, die sich unter dem Titel „Gartenschönheit" das Ziel setzt, ein Brennpunkt aller höheren Gartenfreude in den germanischen Ländern und eine Verkörperung der geistigen Würde und Spannweite des emporgewachsenen gärtnerischen Berufes zu werden. Sie wird neben der schwarzweißen Photographie auch die Wiedergabe von Farbenphotographie und Gemälden pflegen.

Unter andern hat sich diese Zeitschrift ganz besonders die Unterstützung der Bewegung für die Errichtung von Schau- und Versuchsgärten in der Nähe jeder großen und mittelgroßen Stadt Deutschlands zum Ziel gesetzt.

Das neue Uvachromverfahren der Farbenphotographie wird bei den hierzu nötigen Lichtbildervorträgen die wichtigsten Dienste leisten; es macht die Projektion unabhängig von der für die bisherige Lumièrefarbenphotographie notwendigen ungeheueren Stärke der Projektionslampe. Kopien der Lumièreplatten im Uvachromverfahren scheinen Originale zu sein, während die Lumièreplatten wie trübe Kopien wirken.

Ausblick.

Die Rolle der neuen Garten- und Blütenwelt, stadtgewöhnten Menschen geistige Heimatgefühle auf dem Lande zu schenken, ist weithin noch unbekannt.

Wenn dereinst in unsre Park- und Schmuckplätze, Siedlungen und Gärten erst das ganze, schon vorhandene höhere Pflanzenleben eingezogen sein wird, das den Möglichkeiten der wunderbaren deutschen Klimate voll entspricht, und einst auch die Ergebnisse der großen Sammler- und

Digitized by Google

Züchterarbeiten schneller zum Gemeingute werden, dann werden die unermeßlichen neuen Gehölz- und Blütenschätze den Weltanblick unsrer ländlichen Wohnbezirke tief beeinflussen und einen Hauch reicherer, südlicherer Natur über deutsche Gärten breiten.

HEDREYANTHUS PUMILIO
POLSTERGEWÄCHS DES STEINGARTENS

Digitized by Google

DIE FREIE SEZESSION

VON

KARL SCHEFFLER

Die Ausstellung dieses Jahres offenbart den Bankerott des Ausstellungswesens. Ja, sie offenbart vielleicht den Bankerott unserer Kunst überhaupt. Es ist nicht länger zu verkennen, daß es mit dem Ausstellungsbetrieb so nicht weiter geht, und daß es dieser Ausstellungsbetrieb ist, der die Kunst ruiniert. Die Künstler, die noch an Tradition und Handwerk glauben, die älteren Sezessionisten scheinen dieses zu fühlen. Denn sie haben sich in diesem Jahr verstimmt zurückgehalten. Ihre Bilder füllen einen einzigen Saal. Sie haben kampflos das Schlachtfeld den Traditionslosen, den Sensationisten überlassen. Es scheint auch, als wenn die Vertreter der Tradition in der Jury achselzuckend ihre Ohnmacht eingesehen und die unverständlichen Wertungen der anarchischen (aber ach, so akademischen!) Theoretiker über sich haben ergehen lassen. Im Gefühl der Aussichtslosigkeit, einer besinnungslos gewordenen Masse gegenüber. So kommt es, daß neben dem Saal der alten Mitglieder und einer in dieser Umgebung sich wunderlich genug ausnehmenden Sonderausstellung von Plastiken des fünfzigjährigen Fritz Klimsch, das ganze Haus den Jüngsten gehört.

Es ist trostlos! Ich bin mehrere Male aufmerksam von Werk zu Werk durch die Ausstellung gegangen, um eine Anzahl von Bildern und Skulpturen zur Illustrierung dieser Besprechung herauszufinden. Zehn Arbeiten habe ich zur Not gefunden, davon sind aber fünf noch mit einem Fragezeichen versehen. So wollen wir es denn dieses Mal lieber ganz lassen und nur zwei schöne Bildnisse Liebermanns, wie zum Protest und als Bekenntnis, beigeben. Wer diese Zeitschrift kennt, weiß, daß es nicht Blindheit ist. Ich weiß das Gute in dem assyriologischen Expressionismus der Marc'schen Tiere zu würdigen, erkenne die feinen illustrativen Elemente in Campendoncks Phantasien, sehe ein, daß Chagalls seltsamer Prophet in der unglaublich elenden Umgebung, worin er hängt, eine gewisse an Henri Rousseau erinnernde kindische Klassik hat, daß Heckel mit seinem Triptychon und mit seinen holzgeschnitzten und bemalten Figuren, die von weitem flach wie Zeichnungen, wie meisterhafte Schießbudenbilder aussehen, hoch über seine Genossen hinausragt, daß die überschätzte Paula Modersohn eine charaktervolle Persönlichkeit ist und daß im Schwarz-weiß-Saal manches Gute zwischen recht Belanglosem ist. Doch ist das alles so sehr relativ. Es ist so unwichtig, angesichts des Gesamtniveaus, angesichts des Bankerotts im Ganzen. Ein solches Urteil kann und wird natürlich als pietschig von denen abgetan werden, die an sich und ihre Zeit gewaltsam glauben wollen. Entspränge mein Urteil doch persönlicher Unzulänglichkeit! Aber ich weiß leider mit heiliger Gewißheit, daß der Punkt erreicht ist, wo die allgemeine Armut der Zeit schrecklich offenbar wird, daß ich nicht ein Zurückgebliebener, ein Empfindungsloser bin, sondern daß die Zukunft mein Urteil sachlich rechtfertigen wird.

Die Kunst stirbt am Ausstellungswesen; an ihrer Öffentlichkeit stirbt sie. Früher wurde für das Haus, schlimmstenfalls für's Museum gemalt; jetzt wird nur noch für die Ausstellung gemalt. Wie einst in den Glaspalästen süßer Kitsch fabriziert wurde, um dem Publikum zu schmeicheln, so wird jetzt revolutionärer Kitsch gemacht, um das Publikum in Verwunderung zu setzen. Wirkung ist alles, jedes Bildchen will das Sensationelle. Es begann vor Jahrzehnten schon mit dem Ausstellungsschlager, mit dem für die Ausstellung aus besonderer Wirkungsabsicht gemaltem Bild großen Formats. Der „Clou" hat das Ausstellungswesen demoralisiert. Er hat die Virtuosität, die Routine, die Geniegebärde, die Sensation betont und das gute Handwerk in den Hintergrund gedrängt. Leibl hat nie einen „Schlager" gemalt. Und es soll laut, jetzt beim Ausgang, gerühmt werden, daß Liebermann mit seiner stillen Bilderwand in den Sezessionsausstellungen, die Würde der Kunst in unvergleichlicher Weise gewahrt hat, während ringsumher die Künstler den Verführungen der Öffentlichkeit erlagen. Immerhin war früher der Ausstellungsschlager noch die Ausnahme. Heute aber soll jedes Werk der Malerei oder Plastik ein Schlager sein. Im kleinsten Werk ist diese unanständig sich vordrängende Gesinnung; jedes einzelne ruft dem Betrachter gellend und frech zu: steh still, und staune meine Kühnheit an! Und diese Gesinnung ruiniert das Handwerk der Kunst. Nicht an Talentarmut geht die Kunst zugrunde, Charakterschwäche wird ihr zum Verhängnis. Keiner ist der Zeit und dem Schicksal mehr gewachsen, keiner wird ein ganzer Kerl trotz des Milieus, alle erscheinen wie Marionetten einer in Unordnung geratenen Zeit. Chronos frißt wieder einmal seine eigenen Kinder.

Es sind die alten Räume! Wieviele Entzückungen haben wir darin erlebt, für wie viele neue Erkenntnisse und große Augenblicke haben wir dankbar zu sein! Jetzt gehen wir durch sie dahin, wie durch ein Haus, darin die Eltern gestorben sind und das die Erben rücksichtslos umgestalten. Wir gehen hindurch, wie durch die Straßen Berlins, bei jedem Schritt empfindend: es fehlt ein Herr!

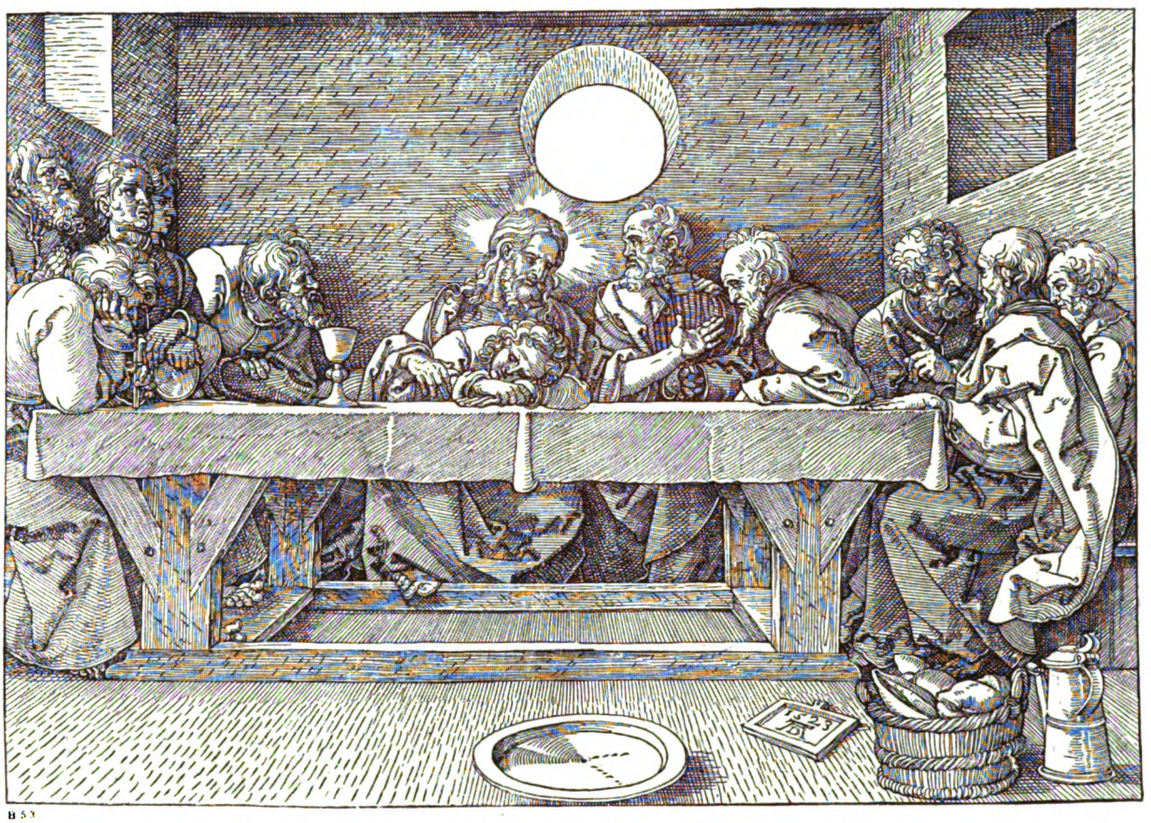
Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, HERRENBILDNIS

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, DAMENBILDNIS

Digitized by Google



ALBRECHT DÜRER, DAS ABENDMAHL

VOM MODERNEN HOLZSCHNITT

VON

ERNST WÜRTENBERGER

Vorwort der Redaktion. Dieser Aufsatz, in dem der schweizer Maler in persönlicher Weise, aus eigener Beschäftigung heraus, Stellung nimmt zu den Bestrebungen des modernen Holzschnittes und in dem er kurz auch die Vergangenheit überblickt, kommt eben gelegen, um auf die ausgezeichnete Ausstellung von Holzschnitten hinzuweisen, die im Berliner Kupferstichkabinett veranstaltet worden ist. Die Ausstellung enthält die schönsten Holzschnitte vom fünfzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart, sie zeigt, wie reich das Berliner Kabinett an sorgfältig ausgesuchten Abzügen der besten und seltensten Blätter aus alter und neuer Zeit ist, und mit welcher überlegenen Sachkenntnis die Leiter des Kabinetts diese Schätze dem Publikum zu zeigen wissen. Wäre diese Ausstellung nicht im Museum, sondern in einer Sezession oder Kunsthandlung, so würde sie zweifellos als ein Ereignis gelten. Man kann sich noch nicht gewöhnen, das Museum als Stätte lebendiger Kunsterregungen gelten zu lassen. Obwohl in diesem Fall nicht nur die Kunstwerke vorbildlich sind, sondern als auch die Aufstellung, die Raumverhältnisse und das Licht den Eindruck erhöhen. Die Ausstellung wird dem Besucher um so mehr zum Genuß, als Curt Glaser dafür eine kleine Geschichte des Holzschnittes geschrieben hat, worin er auf fünfzig Seiten alles Wissenswerte präzise und dabei recht kurzweilig gesagt hat. Da der Holzschnitt, wie Ernst Würtenberger hier ausführt, die Mode des Tages ist, muß ein Buch, wie das von Glaser (das im Verlag Bruno Cassirer erschienen ist), muß eine Ausstellung, wie die des Berliner Kupferstichkabinetts, muß auch — so hoffen wir — ein Aufsatz, wie der vorliegende, willkommen sein. Denn das Interesse dessen Vorhandensein an sich höchst erfreulich ist, kann durch Bestrebungen dieser Art so vertieft werden, daß es zu etwas Besserem und Edlerem als zu einer Mode Anlaß gibt. Wer diesen Aufsatz, Glasers Büchlein und die Ausstellung im Kupferstichkabinett wechselweis zu genießen imstande ist, wird spüren, wie er unversehens zu einer lebendigen Anschauung gelangt ist, wo vorher nur ein Ungefähr war.

Digitized by Google

HANS HOLBEIN D. J., AUS DEN BIBELBILDERN

Seit etwa einem Jahrzehnt ist der Holzschnitt das bevorzugte graphische Darstellungsmittel der Künstler; er hat die Radierung, die seit den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts fast ganz herrschend war, abgelöst. Er ist Mode geworden. Es ist bezeichnend für die neue Kunst, daß sie den Holzschnitt als Ausdrucksmittel wählte, daß sie ihn gegen die Radierung austauschte. Dieser Umtausch und Umschlag kam logisch; es kommt ihm symptomatische Bedeutung zu, wie wir nachträglich konstatieren müssen.

Wenn das Auge zu lange auf einen roten Fleck gesehen hat, so sieht es kurz nachher alles grün. Dies ist, wie wir wissen, eine Ermüdungserscheinung. Und so könnte man den modernen Holzschnitt zunächst auch als eine Ermüdungserscheinung einer Anschauung bezeichnen. Man ist des Naturalismus, der Tonigkeit, der spielerisch-malerischen Skizzistik in der Radierung müde geworden. Man will gerade das Gegenteil: anstatt des Zufalls Gesetz, anstatt der Tonigkeit das abstrakte reine Schwarzweiß, das in der Fläche gebundene Bild anstatt der malerischen Raumillusion. Der moderne Holzschnitt registriert, als Symptom betrachtet, mit der Genauigkeit des Seismographen die Erschütterung, die durch die Kunst überhaupt geht. Sehen wir doch die Wasser der neuen Kunst genau dahinströmen, wo die letzt vergangene Anschauung, der Impressionismus, eine Leere, ein Loch ließ, das dieser nie ausfüllen konnte, selbst wenn er noch das Kosmische mit hineinwarf. Wir hörten solange das Wort von der gut gemalten Rübe, daß wir nicht nur dessen müde geworden sind, ja vielmehr daß jene Kräfte, die durch diese Parole, die siegreich bis in den letzten Winkel drang, unterbunden waren, gebieterisch das Recht

HANS HOLBEIN D. J., AUS DEN BIBELBILDERN

Digitized by Google

der Existenz, der Geltung verlangen. Daß vehemente Wasser viel Schlamm, Steine und Unrat mitführen, ist uns aus der Naturgeschichte geläufig. Es liegt nicht im Rahmen dieser Abhandlung auf die Gesamtbewegung in der Kunst näher einzugehen. Es sei hier nur das nachfolgende Problem des Graphischen eingeordnet in das Problem der Malerei im ganzen.

Es mutet uns fast wie ein Witz der Kunstgeschichte an, daß auf den raffinierten, technisch vorgegangen, gehen seine Anfänge etwa auf 1400 n. Chr. zurück. Er wird rasch, im Laufe eines halben Jahrhundert eine bedeutungsvolle, populäre Kunst, wird in späteren Zeiten von andern Techniken wieder verdrängt. Er kommt gelegentlich wieder zur Geltung, um immer wieder fast unterzugehen. Doch immer wieder taucht er auf in verschiedener Gestalt. In seinen Anfängen ist der Holzschnitt nur ein Surrogat der Zeichnung; der Briefmaler schnitt seine Zeichnung, die Umrisse, die er nach-

DOMINICO CAMPAGNOLA, LANDSCHAFT MIT HL. HIERONYMUS

auf die höchste Höhe getriebenen Holzschnitt — oder sagen wir — auf die Xylographie das primitive Stammeln des modernen Holzschnittes folgen mußte; daß eine Technik plötzlich umkehrt und sich auf ihre Grundelemente besinnt, die ganz verschüttet und überwuchert waren. Es ist dies jedenfalls eine der denkwürdigsten Phasen in der Geschichte des Holzschnittes, obgleich er im Laufe der Jahrhunderte mancherlei Gesicht zeigt und mancherlei Schicksal erlitt. Aus dem Drucken mit Stempeln, das schon im Altertum bekannt war, und aus dem Zeugdruck des Mittelalters her- her kolorierte, in Holz, um sie schneller herstellen zu können. Erst mit dem gedruckten Buche entwickelt sich ein eigentlicher Holzschnittstil, der etwa um 1480 – 1500 seine Höhe erreicht. Durch das Vorbild Dürers wird der Holzschnitt dann malerisch, überladen. Gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts kommt er in die Abhängigkeit des Kupferstiches und nimmt fast ganz dessen Gestalt an. Auch das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert waren ihm nicht günstig; wie überhaupt in malerischen Epochen der Holzschnitt immer den kürzeren zieht. Er fristete ein kümmer-

Digitized by Google

TOBIAS STIMMER, BILDNIS DES PFALZGRAFEN OTTO HEINRICH

liches Dasein in roh hergestellten, billigen Büchern und Kalendern. Um die Wende des achtzehnten Jahrhundert brachte eine scheinbare Belebung die Erfindung des Engländers Bewick, der anstatt des Langholzes (der Faser nach bereitetes Holz) quer zum Stamm geschnittenes Holz (Stirnholz) verwendete, das er mit dem Stichel, den er mit dem bisher üblichen Messer vertauschte, bearbeitete. Der Linienstil der Nazarener brachte dann in Verbindung mit dem Bewick'schen Verfahren eine kurze Blütezeit des Holzschnittes. Auch Menzel machte sich diese Wiederbelebung des Holzschnittes zu nutze. Doch mußte der Bewick'sche Holzschnitt, oder besser Holzstich, in seiner Entwicklung den Holzschnitt rettungslos ruinieren, da die Möglichkeit des feinsten Tonschnittes gegeben war, der die feinsten Linien in noch feinere Punkte auflösen konnte. Und so sank der Holzschnitt herab zu jenem virtuosen Tonholzstichverfahren, das wir ja genugsam aus den Zeitschriften und Prachtwerken der siebziger und achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts kennen. Dieser mechanischen Xylographen-Virtuosität blies dann das Klischee, die Zinkätzung das Leben aus.

Wir sehen aus diesem kurzen Überblick ein äußerst wechselvolles Schicksal des Holzschnittes. Was ihn immer wieder ins Problematische trieb, war die Trennung bei der Arbeit zwischen Entwerfer und Holzschneider. Und seine Tragik beginnt etwa um 1500, als diese Trennung eintrat. Und was ihn immer wieder auftauchen ließ, war seine Eigenschaft als Hochdruck, die mit dem Hochdruck der Type des Buches eine Einheit bildet, die durch kein andres Druckverfahren ersetzt werden kann. So war der Holzschnitt auch fast nie Originalgraphik, oder nie, wenn wir nicht die

Digitized by Google

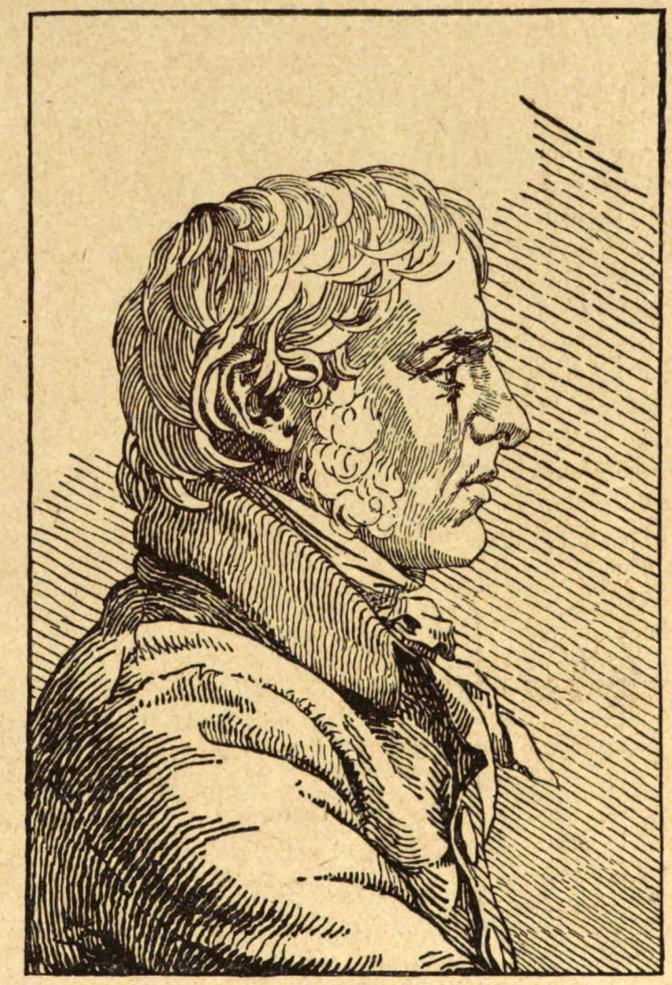
kurze Zeit, da Entwerfer und Holzschneider eins waren, als Originalgraphik ansprechen wollen.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts tritt er nun bewußt als Originalgraphik auf. Der Künstler bemächtigt sich wieder der Holzschnittechnik, wenn auch in der primitivsten Form, er entwirft im Gedanken an den Holzschnitt, er denkt mit dem Holzstock, mit dem Schneidemesser. Er löst den Holsschnitt von jedem andern Zwecke, vor allem von dem Buche und er will selbständige Blätter schaffen. Der Holzschnitt ist als primitiver Weißschnitt gedacht, das heißt der Ausgangspunkt der Darstellung ist der schwarz eingewalzte Holzstock, aus dem einige Flächen oder Linien herausgeschnitten werden, die nicht mitdrucken, im Drucke also weiß bleiben. Die schwarze Gesamtfläche des Holzstockes wird als Einheit gewahrt und empfunden; die Schwarzfläche wird durch weiße Flächen dekorativ gegliedert. Wir sehen dies Element schon früh auftreten, so z. B. im italienischen Buchschmuck des fünfzehnten Jahrhunderts, hauptsächlich aber wurde es in der Darstellung von Wappen und Druckersigneten vielfach angewendet. In neuerer Zeit hat Aubrey Beardsley in seinen Illustrationen zum Morte d'Arthur sich dieser dekorativ gegliederten Schwarzfläche bedient. Von diesen intarsivhaften Dekorationen mag Felix Valloton ausgegangen sein, der als der Schöpfer dieser neuen Originalgraphik, des modernen Holzschnittes gilt.

Dieser Schwarzweißflächenschnitt ist eine Abstraktion, da reines Schwarz und reines Weiß in der Erscheinungswelt nicht vorkommen und sie daher naturfremde Elemente sind. Es lebt in ihnen der uralte Gegensatz von Licht und Finsternis, Ormuz und Ariman, Trauer und Freude, Tag und Nacht etc., der Symbol ist und bleibt. Das Ganze ist flächenhaft, in der Fläche gebunden; Flächendynamik durch Intervalle von Schwarz-weiß. Diese kann zunächst ornamental sein, sie kann aber auch irgend eine Form durch einige Flecken oder Linien

THOMAS BEWICK, LANDSCHAFT MIT PFERD

Digitized by Google



CASPER DAVID FRIEDRICH, SELBSTBILDNIS

ausdrucksmäßig hervorheben und betonen. Der erstrebte Ausdruck wird um so stärker sein, als er abstrakt bleibt. Die paar Linien und Flecken wirken in ihrer von der Erscheinungswelt los gelösten Abstraktion suggestiv. Der moderne Holzschnitt enthält demgemäß ornamentale als auch expressive Elemente; doch auch impressionistische sind darin verwoben wie z. B. das Zusammenziehen des dunklen Grundes mit der Form eines dunklen Gegenstandes zu einer schwarzen Masse. Dies eindrucksmäßige Zusammenziehen von heterogenen Dingen kommt im alten Flächenschnitt nicht vor; dies war erst nach dem konsequent durchgeführten Impressionismus möglich.

So etwa stellt sich der moderne Holzschnitt theoretisch dar; wie er allerdings in der Praxis aussieht, ist eine andere Frage. Der Dilettant stürzte sich natürlich auf diese Technik, da ihre Primitivät, die scheinbar ohne Mühe zu erreichen ist, ihn verlockte. Er vergaß dabei, daß ein äußerst fein geschultes Gefühl für die Fläche und die Form erforderlich sind, um zu einem Resultate zu kommen. Nur ein reifer Künstler wird sich der Abbreviatur dieser Technik bedienen dürfen. Aber auch der Künstler ist nicht davon frei zu sprechen, daß er dieses neue, kaum gewonnene Ausdrucksmittel schon wieder ins Problematische, Virtuosenhafte und Stilwidrige treibt. Schon wird damit angefangen, durch allerlei Mätzchen die Holzplatte stellenweise herzurichten, z. B. sie aufzurauhen durch Glaspapier, daß gewisse Stellen grau, stofflich drucken; auch werden beim Drucken einzelne Partien ausgewischt, oder schwächer eingewalzt, sodaß die Einheit der Schwarzfläche verloren geht und die Zufälligkeit wieder einzieht. Kurzum, das verlotterte Stilgefühl unserer zerrissenen Zeit tritt hier zutage. Doch sei dem, wie es wolle, diese neue Graphik besteht, mögen ihre Wasser noch so viel Schlamm und Unrat führen. Dem Künstler ist ein neues Ausdrucksmittel in die Hand gegeben und wir wollen die weiteren Möglichkeiten, so weit sie sich jetzt schon erkennen lassen, feststellen.

Wir sehen langsam in diesen Schwarzweißflächenstil die Schwarzlinie sich einschleichen, sodaß die Komposition oft ein Gegenspiel von Schwarzweißfläche und Schwarzlinie wird. Die Schwarzlinie, die im primitiven Weißschnitt nicht oder selten sich findet, ordnet sich, da sie ebenso abstrakten Charakter hat, wie die Schwarzfläche, ohne weiteres ein. Wir kennen den Reichtum dieser Kombination aus dem italienischen Buchschmuck des fünfzehnten Jahrhunderts. Dadurch, daß die Linie wieder zur Schwarzweißfläche trat, war der moderne Holzschnitt wieder für das Buch gewonnen, indem das Klobige der Wirkung der reinen Schwarzweißfläche, das im Buche ohne Beziehung zur Type steht, aufgehoben wurde. Die im Bilde wieder eingeführte Linie stellte die Verbindung mit den Linien der Type wieder her; für den Buchschmuck ist die Verbindung von Linie und Schwarzfläche von ausschlaggebender Be-

Digitized by Google

ADOLF MENZEL, DER STERBENDE FRIEDRICH

deutung. Immer mehr lichteten einzelne Künstler die Schwarzflächen auf, Linienkombinationen wurden vorherrschend, durch die zuletzt ein teppichhafter, silberiger, mannigfach belebter Gesamteindruck erzielt wurde. Aus dem primitiven Schwarzweißflächenstil hat sich unwillkürlich und schrittweise ein neuer Holzschnittstil entwickelt, der dem vordürerischen Holzschnitte glich, der uns immer wieder als ein Wunder erscheint durch die Ökonomie und den Reichtum der linearen Flächenfüllung. Daß der moderne Künstler dies wieder erkannte und Ähnliches erreichen konnte, war nur durch den vorhergegangenen Schwarzweißflächenholzschnitt möglich, der das Auge wieder für die Flächenaufteilung geschult und empfindsam gemacht hatte. So war nun auf einem Umwege ein neuer Illustrationsstil gefunden, der logisch aus den Möglichkeiten der Technik entstanden war, und nicht aus dem Bedürfnis oder Willen, primitiv oder archaistisch zu wirken. Voraussetzung ist dabei, wie es auch der Ausgangspunkt war, daß der Künstler wieder selber schneidet; vor allem für den Holzschnitt mit der beschränkten nicht virtuosen Technik denkt. Der Gedanke an das Buch, daß zwischen der Linie der Illustration und der Linie der Type eine geheimnisvolle Beziehung besteht, wird von selbst eingreifen, wenn die Technik sich vergaloppieren sollte.

Wenn wir das Wesentliche dieses neuen Holzschnittes zusammenfassen, so müssen wir die grundsätzliche Bedeutung der Linie als Eigenwert feststellen: daß die einzelne Linie, mag sie als Umriß, Struktur, Schatten oder Tönung (Farbe im graphischen Sinne) auftreten, immer klar als Linie lesbar bleibt. Dadurch ist ein Doppeltes gewonnen: die Linien bekommen neben der oben angeführten Funktion als Umriß etc. noch eine dekorative Aufgabe, indem sie durch ihre verschiedenartige Kombination immer neue Bildteppiche wirken können, die in ihrem freien Linienrythmus zu dem gebundenen der Schrift, das heißt, Type kontrastieren, und so jene Harmonie hervorrufen, die wir an guten illustrierten Büchern bewundern. Die Reduktion auf die immer lesbare Linie zwingt den Künstler zur knappesten Formulierung des Bildgedankens; und so wirkt diese Beschränkung stilbildend. Jedenfalls stehen wir hier vor der Stilfrage des Holzschnittes. Wir wissen, daß z. B. der Stil des Fresko aufs engste zusammenhängt mit der beschränkten Technik, die kein Übergehen, keine zarteren Übergänge und keine Tonigkeit zuläßt. Ähnlich liegt der Fall bei der gothischen Skulptur, wo der Sandstein das Detail versagt. Dahin zielt jedenfalls auch der Satz Goethes: „Es gibt Schwächen in allen Künsten, der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch Beseitigung derselben der Natur zu nahe kommt und die Kunst unkünstlerisch wird."

Die Beschränkung auf die Linie als Eigenwert läßt die Halbtonwirkungen aus der Darstellung verschwinden; die Beleuchtung der Figuren und

Digitized by Google

Gegenstände tritt nur insofern ein, als sie zur Flächengliederung und Formklärung beiträgt; das malerische Gegenlicht ist ausgeschlossen. Die grundsätzliche Bedeutung von Erscheinungsform und Wesensform und die Notwendigkeit der letztern für die Illustration wird klar. Die Auseinandersetzung mit diesen beiden Anschauungsformen wird zum eigentlichen Drehpunkt des Illustrationsproblems.

Nur durch diese Bedingtheit erreicht der Holzschnitt Größe. Die freskohafte Wucht einer Bibelillustration des Lübecker Meisters, die Klarheit einer Illustration Holbeins sind nur innerhalb dieses Gesetzes möglich gewesen. Der innere Zusammenhang zwischen Illustration und dem Wandbild wird bei diesen Meistern klar. Die Illustration und das Fresko beruhen auf der linearen Abstraktion und beide dienen dem Gedanklichen, der Idee. Beide sind durch ein Äußeres gebunden, die Illustration durch das Buch, das Fresko durch die Wand. In diesem Gebundensein liegt das, was sie vereinigt und das, was sie trennt. Die Illustration wird immer Elemente des Fresko in sich

ALBRECHT ALTDORFER, BEGEGNUNG AN DER GOLDENEN PFORTE

tragen und dieses immer illustrative Elemente bergen. Es sind verwandte Kunstformen. Und so mag hier auch ein Zitat aus Gottfried Kellers Grünen Heinrich (Erste Fassung) stehen, das für das volkstümliche des Fresko eintritt, was auch für den Holzschnitt in genauer Paralelle gelten könnte. Der grüne Heinrich sieht im Traume eine Brücke, deren Halle mit Malerei geschmückt ist: „Die Malerei war einfach, hatte durchaus den Charakter der alten soliden Freskomalerei, aber alle Abwesenheit von gebrochenen Farben und den Künsten des Helldunkels ließ die Bilder nur um so klarer und bestimmter erscheinen und gab ihnen einen unbefangenen und munteren Anstrich. Auch verstand sie alles Volk, das auf der Brücke hin und herwogte und während sie so durch einen guten und männlichen Stil für den Gebildeten erfreulich blieben, wurden sie durch jene Künste nicht ungenießbar für den weniger Geschulten; denn die Bedeutung der alten Freskomalerei liegt in ihrer tüchtigen Verständlichkeit und Gemeingenießbarkeit, während die Vorzüge der neuern

GUSTAV DORÉ, ILLUSTRATION AUS DEM „RABELAIS"

Digitized by Google

HONORÉ DAUMIER, AUS DER „NEMESIS MÉDICALE". 1840

Malerei ein geübtes Auge erfordern und das Volk sich den Teufel um gebrochene Töne kümmert."

Wir könnten den Traum weiter spinnen und von einem illustrierten Buche träumen, das die Eigenschaften der von Gottfried Keller geschilderten Bilder hätte: Für den Gebildeten erfreulich und genießbar für den weniger Geschulten. „Der gute männliche Stil" des Holzschnittes ließe weder die schwächliche Lindenbaum- und Mondscheinvolkskunst zu noch die Willkür des zu subjektiven Künstlers, die Stoff und Buch vergewaltigt. Der beste Künstler wäre gerade gut genug, dies Buch zu schaffen. Reich und stark an Gestaltung müßte dieser doch bescheiden, nicht auf Ruhm und Gewinn erpicht, an die schöne Aufgabe gehen, um ihrer selbst willen, wie es durch die namenlosen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts schon einmal geschah. Und so erträumen wir ein Buch, das mit seinen Bildern weit abläge von dem unkünstlerischen Goldschnitt-Prachtband der siebziger und achtziger Jahre und das ebenso fern wäre der artistischen Luxusausgabe unsrer Zeit.

Digitized by Google

ERICH HECKEL, LANDSCHAFT

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Walter Curt Behrendt: Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. Mit 29 Abbildungen. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1920.

Eduard Möricke: Das Stuttgarter Hutzelmännlein, mit Scherenschnitten von Alfred Thon. Axel Juncker Verlag, Berlin 1919.

H. Chr. Andersen: Märchen. Mit Aquarellen von Alfred Thon. Axel Juncker Verlag, Berlin 1919.

Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers. Herausgegeben von Moritz Stubal. 2. Auflage. Dresden 1920, Lehmannsche Verlagsbuchhandlung.

Junge Kunst. Im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1919.

I. Bd. Max Pechstein von Ceorg Biermann.
II. Bd. Paula Modersohn von C. E. Uphoff.
III. Bd. Bernhard Hoetger von C. E. Uphoff.
IV. Bd. Ludwig Meidner von Lothar Brieger.
V. Bd. Cäsar Klein von Theodor Däubler.
VI. Bd. Franz Heckendorf von Joachim Kirchner.
VII. Bd. Rudolf Großmann von Wilhelm Hausenstein.
VIII. Bd. Hugo Krayn von Karl Schwarz.

Lionardo, Bilder und Gedanken. Delphin-Verlag München.

Daumier, Der Meister der Karikatur. Delphin-Verlag München.

Franz Landsberger: Impressionismus und Expressionismus. 3. Auflage. Leipzig 1920. Verlag Klinkhardt & Biermann.

Oskar Hagen: Deutsches Sehen. Mit 64 Tafeln. München 1920, Piper & Co.

Bernstein von Otto Pelka. Mit 117 Abbildungen. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co.

Digitized by Google

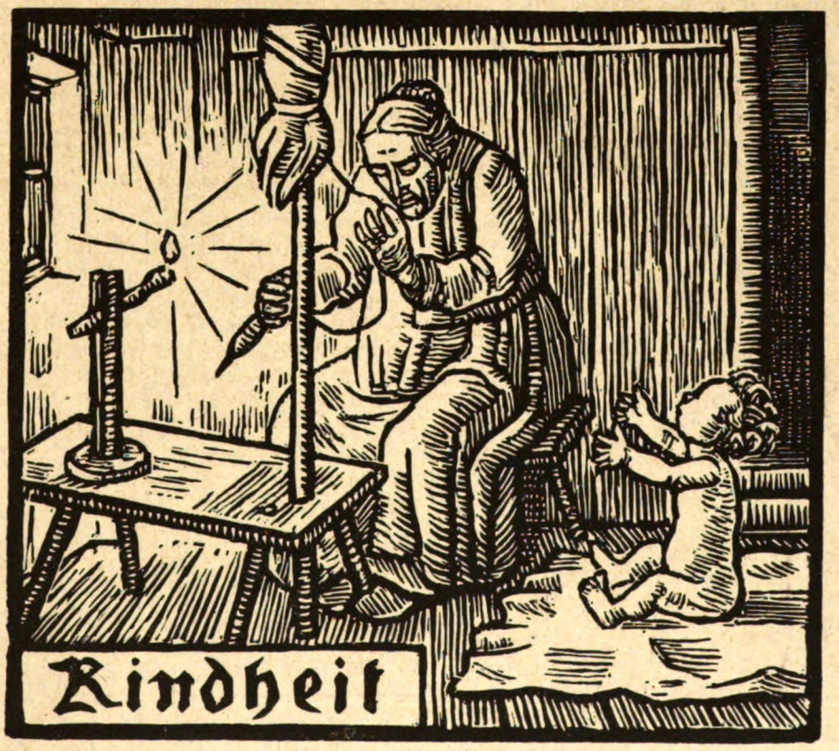
KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die Akademie der Künste hat im Revolutionswinter 1918—19 einen Reformversuch unternommen, der sogar Pessimisten hoffnungsvoll gestimmt hat. Es wurden Künstler aus den Sezessionsverbänden, die vorher im Kreise der Akademiker nur Entsetzen erregt hatten, als Mitglieder aufgenommen. Und auch dem Ausstellungswesen schien ein neuer Morgen zu tagen. Heute schon wissen wir, daß die Reform nicht ernstlich gemeint war. Die Zuwahl der Mitglieder von links ist sozusagen nur unter der Drohung der Maschinengewehre erfolgt. Die Liste der in diesem Jahre Neugewählten beweist, daß die Akademie wieder in ausgefahrene Gleise hineinlenkt; und die jetzt eröffnete Bildnisausstellung tut es auch.

Die Ausstellung heißt: „Bildnisausstellung. Werke vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts bis zur Jetztzeit aus Berliner Privatbesitz." Richtig in diesem Titel ist, daß Bildnisse ausgestellt sind, und daß als untere Grenze das Ende des achtzehnten Jahrhunderts bestimmt worden ist. Falsch ist das Versprechen „bis zur Jetztzeit" (ein schreckliches Wort!); und falsch ist, daß es sich nur um Werke aus Berliner Privatbesitz handelt. Dieses ist falsch, weil auch Werke von Vereinen, Staatsinstituten, sogar von Museen ausgestellt worden sind; jenes ist falsch, weil Leibl, Trübner, Liebermann, Corinth, Slevogt und andere Künstler fehlen. Nun berichtigt den Titel freilich das Vorwort des Katalogs (ihn zu kaufen — für fünf Mark — ist also zum Verständnis notwendig) insofern als es mitteilt, Werke lebender Künstler seien grundsätzlich nicht aufgenommen worden, dieses sei die nach oben gezogene Grenze. Warum fehlen dann aber Leibl und Trübner, die beide doch tot sind? Und warum fehlen in der Ausstellung in Berliner Besitz befindliche Bilder großer fremder Maler? oder warum fehlt, wenn auch sie grundsätzlich nicht gezeigt werden sollten, der Hinweis, daß es sich nur um deutsche Kunst handelt?

Es ist nicht Nörgelei, daß am Namen der Ausstellung und am Vorwort diese Kritik geübt wird. Die Ungenauigkeit, womit in diesem Punkte gearbeitet worden ist, charakterisiert die ganze Ausstellung. Sie ist gemacht ohne Sinn für Wesentliches. Es hätte sich aus Berliner Privatbesitz eine reizende Bildnissammlung zusammenbringen lassen, von Graff etwa bis Menzel und Leibl, wenn die Lebenden schon ausgeschlossen werden sollten. Aber dann hätte sehr sorgfältig gesucht und gewählt werden müssen. Im Katalog wird geklagt, daß ein weiter reichender Plan der Ungunst der Zeit wegen hätte aufgegeben werden müssen. Nun, in Berlin war man nicht behindert. Man hat aber wieder einmal den bequemsten Weg gewählt. Es werden ungefähr



ERNST WÜRTENBERGER, ILLUSTRATION ZUM „ARMEN MANN IN TOCKENBURG"

Digitized by Google

hundertundzwanzig Porträtplastiken gezeigt. Davon gehören acht, wenn ich richtig zähle, Privatleuten. Alles andere gehört Instituten, Sammlungen oder öffentlichen Gebäuden. Was die Ausstellung von Franz Krüger enthält ist nicht halb das, was sein könnte. Das Beste gehört wieder Museen und Instituten. Auch an den wertvollen Bildniszeichnungen Blechens und Schadows hat der Privatbesitz kaum Anteil. Geradezu kläglich aber ist Menzel vertreten — trotz der beiden schönen Zeichnungen, die Max Liebermann gehören — wenn man bedenkt wie er sich hätte darstellen lassen. Freilich ist in diesem Fall der Besitz der Nationalgalerie nicht zu entbehren. Ihrer Zeichnungssammlung sind ja auch ein halbes Dutzend Blätter entnommen worden. Leider sind es nicht die besten Blätter. Menzel muß sich zudem in Seitenkabinetten herumdrücken, während die Hauptsäle Bildern von mittlerer und geringerer Qualität eingeräumt sind. Falsch und zu stark betont ist endlich die Berliner Malschule der siebziger und achtziger Jahre. Die nach Eduard Magnus — unter Gustav Richter, Gussow, Anton von Werner und anderen — entartende Bildnismalerei ist gar zu zärtlich bedacht. Andererseits haben die meisten Beispiele der Bildnismalerei aus dem achtzehnten Jahrhundert nur Interesse für den Chronisten. Das Wertvolle von Graff ist schon oft gezeigt worden. Und wenn schon einmal Staatssammlungen herleihen mußten, hätte man wenigstens für eine würdige Vertretung Chodowieckis sorgen sollen.

Der Besucher kommt ja trotzdem auf seine Kosten. Denn in der trockenen Berliner Kunst, von Chodowiecki bis Magnus und Menzel ist, wie man weiß, viel Wertvolles enthalten. Eine echte und wahrhaftige berlinische Stadtkultur klingt darin ab. Sie dem verlumpenden Berlin dieser Monate vor Augen zu führen ist unter allen Umständen von Wert. Wohl dem, der das Schöne in den Räumen der Akademie auffinden und sich seiner harmlos erfreuen kann! Unsereiner sieht leider immer was hätte gemacht werden können, wie weit das Geleistete hinter billigen Forderungen zurückbleibt, und hat die nicht erfreuliche Publizistenpflicht mit einer Verneinung das Mustergültige, das möglich gewesen wäre, zu bejahen. K. Sch.

KUNSTSALON KRONPRINZENPALAIS

So muß man schon sagen. Eigentlich müßte man allmonatlich einen Bericht bringen. Denn in dieser Hauptfiliale der Nationalgalerie wechseln die Ausstellungen so schnell wie in einer Kunsthandlung. Gezeigt werden aber nicht unbekannte, neue oder bisher verkannte Werke der Nationalgalerie, sondern Leihgaben. Ob das ein Stück Ankaufspolitik ist, wird nicht sichtbar; gewiß ist nur, daß es sich um eine in dem an Kunsthandlungen und Kunstausstellungen reichen Berlin ganz überflüssige Unternehmungslust handelt, die dem ruhigen Werden und dem Bestand der ersten deutschen Galerie gefährlich wird. Dem politischen Regime von heute empfiehlt sich der Direktor freilich mit solcher volksfreundlichen Betriebsamkeit. Und dem gegenüber will der Widerspruch an dieser Stelle, ich weiß es, nicht viel sagen. Um so weniger, als er im Palais kurzer Hand mit der stets geglaubten Erklärung abgetan wird, es handle sich bei den Kritiken in „Kunst und Künstler" um persönliche Rankune. Die Wahrheit ist, daß an dieser Stelle über Justis Ausstellungspolitik nicht härter geurteilt wird, wie einst die Geschichte darüber urteilen wird.

Neuerdings sind als Leihgaben ausgestellt, Bilder von Liebermann, Kalckreuth (was dieser Saal mit Kalckreuths Arbeiten wohl beweisen soll?), James Ensor und van Gogh. Es kommen hinzu Zeichnungen von Lehmbruck und zwei zarte Bilder von Munch (der längst in der Nationalgalerie vertreten sein sollte). Die Hauptattraktion aber ist ein Saal mit Bildern und Zeichnungen von Nolde. Dieser Maler, der vor Jahren die Aufmerksamkeit mit Glück auf sich zu ziehen begann, als er Liebermann ohne Grund in einem Brief an den Herausgeber dieser Blätter beschimpfte und dafür sorgte, daß der Brief bekannt wurde, erscheint mit seiner Kollektion im Kronprinzenpalais als Triumphator. Bedeutender als er war, ist er ja nicht geworden, aber er weiß nun mit großer Sicherheit die Sensation der Form und der Idee zu mischen. Es soll der nächsten Gelegenheit vorbehalten bleiben, über Nolde einmal etwas Abschließendes zu sagen. Gelegentlich dieser Ausstellung sei nur angemerkt, daß er sich in seinen Aquarellen als ein recht flacher Routinier darstellt, daß er aber mit seinen Bildern die Situation der Zeit beherrscht. Es ist ein pikantes illustratives Element da, eine heftige Plakatwirkung, eine koloristische Kühnheit, durchsichtig genug, um jedem einzugehen, eine Gedankenzuspitzung, die nach Tiefsinn schmeckt, ein Akademismus, der ausdrucksschwer erscheint, und eine Virtuosität, die klug hinter Primitivität verborgen bleibt. Man stutzt, man sieht genauer hin, und bedauert. „Es ist schade um die Menschen!" K. Sch.

ACHTZEHNTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII

Heft X

KUNST

und

Künstler

BERLIN

VERLAG BRUNO CASSIRER

Preis 18 Mark vierteljährlich

Einzelheft 7.50 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT X Juli 1920

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 18.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 20.—
DURCH DAS POSTZEITUNGSAMT BEZOGEN M 20.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT X

AUFSÄTZE

	Seite
Robert Walser: Die Natur	433
Emil Utitz: Allgemeine Kunstwissenschaft	435
Emil Waldmann: Abermals und immer wieder: sogenannte und apokryphe Leibls	446
Rudolf Oldenbourg: Genelli und Kaulbach	459
Chronik: Renoirs Parisurteil, Bruno Taut, Hugo Vogel, Die Zauberflöte, Große Berliner Kunstausstellung	465
Auktionsnachrichten: Vom amerikanischen Kunstmarkt	467
Neue Bücher	468
Künstleranekdoten	470

ABBILDUNGEN

	Seite
Caspar David Friedrich: Nebelschwaden	432
Joh. Chr. Dahl: Abendhimmel	434
Friedr. Wasmann: Abend bei Meran	435
Chr. Morgenstern: Nordische Gebirgslandschaft	437
Fr. Karl Hausmann: Waldlandschaft	438
Adolf Stäbli: Landschaft bei Oberaudorf	439
Adolf Menzel: Nymphenbad im Zwinger	441
Joh. Martin Rohden: Wasserfall bei Tivoli	442
Karl Bennewitz von Loefen: Hafen	443
Wilh. von Kobell: Morgenlandschaft	444
Ascan Lutteroth: Parklandschaft	445
Achtzehn Abbildungen sogenannter und apokrypher Leibls	446—458
Genelli: Sechs Zeichnungen	459—464
August Renoir: Das Urteil des Paris, Relief	465

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

*

Moderne
Meister

Digitized by Google

Digitized by Google

CASPAR DAVID FRIEDRICH, NEBELSCHWADEN

HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

DIE NATUR

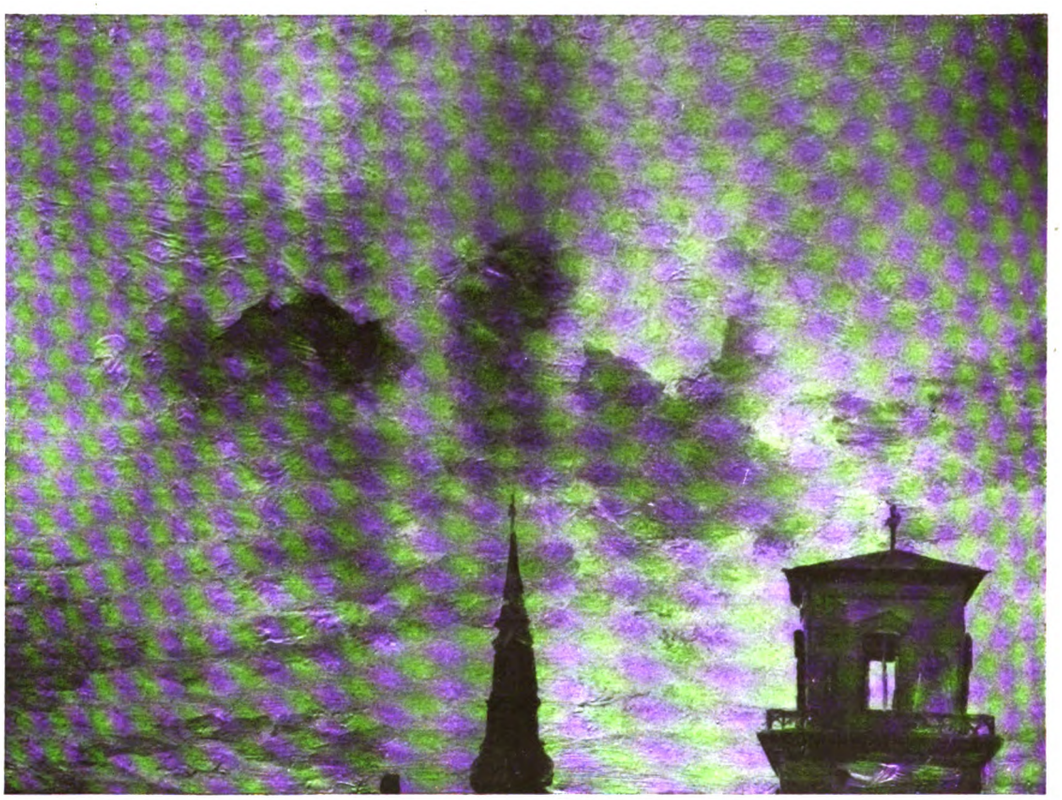
VON

ROBERT WALSER

Geh nur zu ihr, sie wird dich willkommen heißen. Ihr sind alle lieb, die sich an sie schmiegen, auch du wirst sie liebgewinnen. Verlieren wirst du bei ihr nichts, sie hat noch nie jemand beschädigt. Ihre Sprache wirst du bald gelernt haben, ebenso ihr Wesen, das dich von einem guten Zustand in den andern führt, das keinem fremd bleibt, der es liebt. Du wirst dich bei ihr weder langweilen, noch zerstreuen; sie wird dich so kräftig machen, daß du weder das eine fürchten noch das andere begehren wirst. Raum und Zeit sind schon an sich ein Genuß, und die reine Luft schlürft sich wie ein angenehmes Getränk. Erst sie lehrt dich lieben, daß du in der Welt wie in einem schönen Hause bist und dich von Stunde zu Stunde annehmen kannst, wie du bist und alles andere ebenfalls. Du wirst in kurzer Zeit zu deuteln und nörgeln völlig verlernen; alles ist dir klar; du brauchst nur jeden Tag schlicht vorhanden sein zu wollen. Das sind Dinge, die sie dir sagt, ohne ein Wort zu reden. Ihr Blick, ihre Gestalt werden es dir eindringlich und einfach genug erklären. Du wirst nichts mißverstehen können, und ihr ist es nicht gegeben, dich irrezuleiten. Ihr Einfluß ist nie ein anderer als ein guter. Herrschen will sie nicht, dient aber auch nicht ohne weiteres; sie wartet, daß sich jemand mit ihr beschäftige. Sie ist groß und bewegt sich auf unberechenbare Art; darum darfst du bei ihr nicht jeden Moment im klaren sein wollen, was ja auch nichts als eine Ängstlichkeit ist, die der Überzivilisation anhaftet. Sie wird dich das Vergessen lehren, und du wirst dir einprägen, wie schön es ist, dich über vieles Gedankliche hinwegzusetzen, womit nur neue und schönere Gedanken Raum bekommen, das Bisherige versperrt dem Kommenden den Weg. Du wirst bei ihr den Mut haben, alles wegzugeben, um alles nur wieder zu erlangen. Eine göttliche Deutlichkeit wird über dich kommen, und du wirst viel Kraft brauchen,

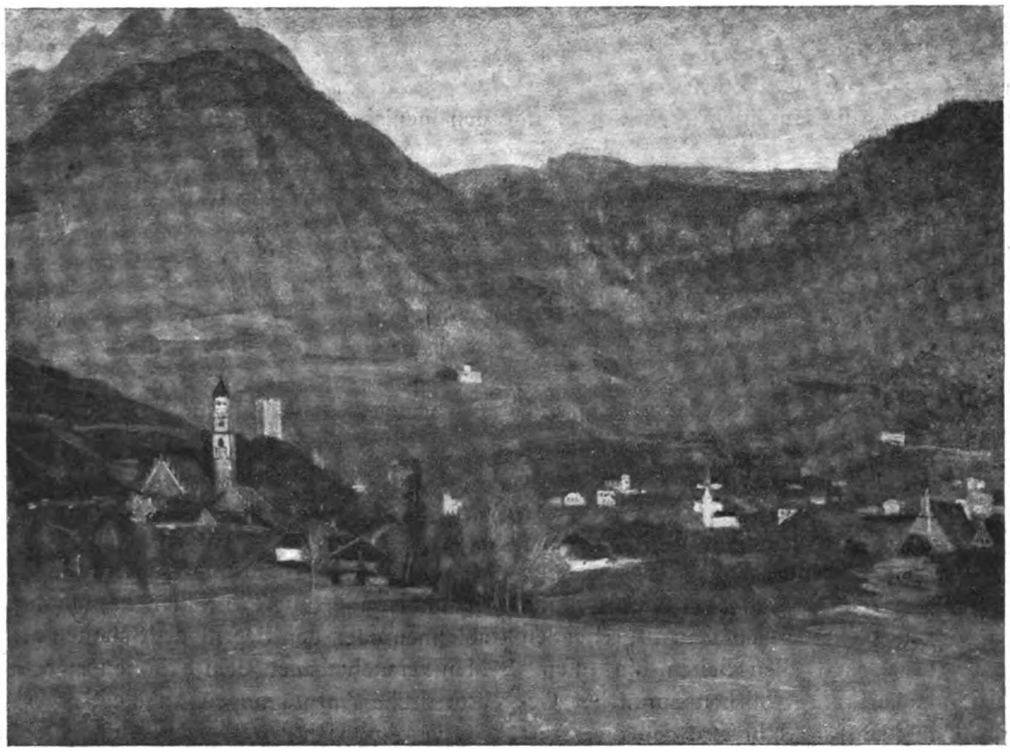
Digitized by Google

um die Wunder, die sie dir zeigen wird, ruhig anzuschauen. Alles Schöne und Gute scheitert nur immer an der Unruhe. Nun, so befreie dich davon und geh' dorthin, wo Tag für Tag eine Gelassenheit und ein besseres Verständnis dich umsäuseln. Bei ihr bist du von der Leichtfertigkeit so weit entfernt, wie von allen einschnürenden Sorgen. Weit entfernt liegt sie nicht, und doch weit genug, daß du sie suchen mußt. Das Nächste liegt ebenso weit wie das Fernste, aber bei einiger Entschlossenheit wirst du sie finden. Immer ist sie das Ruhende; daher bist du es, der sie suchen muß. Sie sucht nichts. Göttliches hat nichts nötig. Du aber bist das fortwährend Bedürftige; so tu denn auch danach. Es hat keinen Sinn, sich zu benehmen, als sei man gesichert und nicht von gütiger Natur abhängig. Alle fühlen lebhaft, daß sie sich bewegen müssen, um nicht zu erschlaffen. Nichts tun hält kein Mensch aus. Springe hin; es ist töricht, zu zaudern, wo sich's um das Leben handelt. Gib dich ihr hin. In der Hingabe an die Einzige wirst du dich von herrlicher Munterkeit durchdrungen finden. Anfänglich wirst du dich ärmlich glauben, aber bald wird dir einleuchten, daß es bei ihr keine Armut gibt und niemand seufzen muß, der sich an sie verliert. Wer nichts gibt, ist der wahre Arme, und wer nichts als stets einzunehmen hofft, ist so arm, wie es mir nicht zu sagen gelingt. Bei ihr wirst du kaum je wieder zerstückelt sein, vielmehr dich als ein Ganzes fühlen und demgemäß leben und denken. Die Kunst hat dich irregemacht; entferne dich eine Zeitlang von ihr. Natur wird dich frischer wieder zu ihr zurückführen.



JOHANN CHRISTIAN CLAUSSEN DAHL, KOPENHAGENER TÜRME GEGEN DEN ABENDHIMMEL
HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google



FRIEDRICH WASMANN, ABEND BEI MERAN
HAMBURG, KUNSTHALLE

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

VON

EMIL UTITZ

Denkende Besinnung begleitet seit den Tagen der Antike die Entwicklung der Kunst. Man begnügt sich nicht mit dem Dasein der Kunstwerke, sondern forscht nach den Bedingungen ihres Werdens, nach ihrer Gesetzlichkeit und ihrem Wert. Aber all diese Untersuchungen – geboren aus Erkenntnisstreben und Ateliererfahrung, erzieherischer Absicht und kritischer Einstellung – verknüpfen sich lange nicht zu einer selbständigen und eigenen Wissenschaft. Das Jahr 1750 schenkt uns die erste Ästhetik, die ihr Verfasser Alexander Gottlieb Baumgarten mit umständlichen Entschuldigungen einleitet. Als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis — daher der Name — wird sie begründet. Die reine, klare Erkenntnis, auf der die Wissenschaften sich aufbauen, behandelt die Logik; aber nun fehlt eine Logik der sinnlichen, anschaulichen Erkenntnis, die zwar reich und bunt, aber verworren ist. Diese Lücke soll die Ästhetik ausfüllen. Denn Schönheit ist nichts anderes als die Vollkommenheit dieser Erkenntnisform. Systembedürfnis einer intellektualistischen Philosophie überdeckt lebendiges Kunstgefühl; nur unterhalb der Wissenschaft wird der Kunst ein Plätzchen angewiesen.

In unvergleichlich großartigerer Gestalt kehrt diese Auffassung noch bei Hegel wieder. Ihm

Digitized by Google

zufolge erscheint in der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usw. „Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort, und gibt ihnen eine höhere geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst, der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben." Bildet den Inhalt der Kunst die Idee, die Form ihrer Darstellung die sinnliche, bildliche Gestaltung, ist es ihre Aufgabe, diese beiden Seiten zu freier, versöhnter Totalität zu vereinen. Die Schönheit ist nur „eine bestimmte Weise der Äußerung und Darstellung des Wahren, und steht deshalb dem begreifenden Denken durchaus nach allen Seiten hin offen." Die Kunst offenbart die Wahrheit sinnlicher Gestaltung. „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein." Danach ist die Kunst wohl nicht unmittelbar zum Aussterben verurteilt, aber sie wird immer stärker von der Wissenschaft überschattet. Die Idee wirft die sinnliche Einkleidung ab, und in nackter Reinheit erfaßt sie die Wissenschaft. Die Wissenschaft besiegt die Kunst. Und in der Tat ist die Kunst nicht zu retten, wenn man sich entschlossen auf diesen Boden stellt und alle Folgerungen aus dieser Auffassung zieht, ohne sie durch Scheinmanöver zu verwischen. Denn die Behauptung, die Gegebenheitsweise der Kunst verbürge ihr Eigenrecht gegenüber dem Vordringen der Wissenschaft, bleibt natürlich in diesem Zusammenhang eine belanglose Ausrede, da es ja gerade an dieser Gegebenheitsweise liegt, daß wir die „Idee" nicht rein fassen. Durch sie eben unterliegt die Kunst. Nur wenn wir mit einer völlig anderen Grundanschauung an diese Frage herantreten, gelangen wir aus der Sackgasse heraus.

Diese andere Richtung bahnte schon die Forschung kurz nach Baumgartens Auftreten an. Das „Gefühl" tritt in den Vordergrund; Kant scheidet bereits streng Schönheit und Wahrheit. Und die Romantik versteift und vertieft diesen Gegensatz. Die „Einfühlung" wird entdeckt und erhält allerdings erst zu Beginn unseres Jahrhunderts durch den genialen Theodor Lipps ihre sachliche Begründung. Die Ästhetik formt sich zu einer Wissenschaft des Schönen in Natur und Kunst; und dieses Schöne soll sich uns irgendwie im Fühlen offenbaren. Das Erlebnis des ästhetischen Genusses wird nach allen Seiten hin zergliedert, seitdem einmal Gustav Theodor Fechner der Ästhetik „von oben", die von Begriffen ausging, die Ästhetik „von unten" gegenübergestellt hatte, die auf den Erfahrungen der Psychologie fußt.

Vermag aber eine Wissenschaft vom Schönen selbst bei strengster Beobachtung aller Bewußtseinsschattierungen der Gesamttatsache der Kunst gerecht zu werden? Die große Welle des Naturalismus und Impressionismus schwemmte einseitige Schönheitsanbetung fort. Man konnte diese Kunst ablehnen oder den Begriff des Schönen zerdehnen. Man versuchte auch dem Schönen andere höchste ästhetische Ausprägungen an die Seite zu setzen. So verschob sich das Bild der Ästhetik. Eine Fülle neuer Gesichtspunkte strömte in sie ein; sie wurde breiter und reicher, weniger dogmatisch und viel beweglicher. Das dreibändige „System der Ästhetik" von Johannes Volkelt bietet in seiner meisterlichen Weisheit und lebendigen Aufgeschlossenheit das hervorragendste Beispiel.

Eine ähnliche Bewegung zeigen auch die historischen Kunstdisziplinen, vornehmlich die methodisch fortgeschrittenste von ihnen: die Kunstgeschichte. Es erschien als unmöglich, weiter mit einem Ideal des Schönen zu arbeiten, dem sich die Kunst in ihrer Entwicklung bald annähern soll, um in anderen Zeiten wieder von ihm abzufallen. Epochen der Blüte — die Wellengipfel — wechselten danach mit solchen des Verfalls — den Wellentälern. Jenen Höhen wandte allgemeine Aufmerksamkeit sich zu, die anderen Perioden deckte Dunkel der Nacht. Je mächtiger neues Kunstmaterial zufloß, umso peinlicher mußte die Enge einer solchen harten und glatten Formel empfunden werden. Auch hier war es wieder lebendiger Kunstbetrieb, der die Augen für Kunst der Vergangenheit öffnete, deren Würdigung bisher Vorurteile verwehrten. Aber diese Kunst fügte sich nicht dem üblichen Schönheitskanon. Langsam kristallisierte sich die Lehre vom „Kunstwollen" — be-

Digitized by Google

CHRISTIAN MORGENSTERN, NORDISCHE GEBIRGSLANDSCHAFT
HAMBURG, KUNSTHALLE

sonders vertreten durch Alois Riegl und Franz Wickhoff — die den Ablauf der Kunst nicht durch eine einzige Zielsetzung zu deuten unternimmt, deren Erfüllung von dem Maße des jeweiligen Könnens abhängt, sondern durch verschiedene Absichten erklärt. Verschiedene Zeiten „wollen" Verschiedenes, und diese Kunstweisen müssen aus ihren eigenen Bedingungen begriffen werden. Es zeigte sich, daß die sogenannten Verfallsepochen im Zeichen eines anders gerichteten Wollens standen, das an sich ebenso berechtigt war wie jenes der anerkannten Blüteperioden. Diese Anschauungen sind namentlich durch Worringers Schriften geradezu populär geworden. Er will die Geltung der Ästhetik nur auf die klassische Kunst beschränken und die nicht klassisch orientierte von diesem ihr unangemessenen Zwange befreien. Auf die mannigfachen Ausprägungen dieser Lehren brauchen wir hier nicht einzugehen; es ist an dieser Stelle gleichgültig, ob das Wollen in der geistigen Kultur verankert wird, oder ob man es durch logisch immanente Entwicklung, durch Besonderheiten des Sehprozesses, durch einen Kampf zweier polar entgegengesetzter Tendenzen zu klären versucht. Denn alle diese Fragestellungen wachsen doch nur auf einem Boden, der bereits die Alleinherrschaft der Ästhetik nicht anerkennt; und das ist der entscheidende Punkt.

Wieder an einer anderen Stelle trennen sich die Wege moderner kunstgeschichtlicher Arbeit und einer psychologisch fundierten Ästhetik. Nicht das Erlebnis interessiert in erster Linie die Kunstwissenschaft, sondern das Kunstwerk. Das Erlebnis ist nur ein Weg, das Kunstwerk zu erfassen. Der Subjektivität des Bewußtseins wird die Objektivität künstlerischer Gegenständlichkeit gegenübergestellt.

Digitized by Google

FRIEDRICH KARL HAUSMANN, WALDLANDSCHAFT

HAMBURG, KUNSTHALLE

Ihre Notwendigkeit gilt es aufzuhellen. Das Formproblem tritt beherrschend in den Vordergrund. Heinrich Wölfflin und Arnold von Salis sind die Meister auf dem Gebiete der Formanalyse. Und diesen Zug, der von der Psychologie wegführt oder mindestens auf Psychologie sich nicht beschränkt, macht die Ästhetik mit. Schon Volkelt sträubt sich dagegen, Ästhetik in Psychologie aufzulösen, und erkennt deutlich, daß eine bloße Tatsachenwissenschaft dem Ästhetischen nicht genüge. Das Ästhetische ist nicht nur Sein, sondern auch Wert. Die Werttheorie meldet sich an; von Jonas Cohn in seiner Ästhetik bereits 1901 scharf verfochten. In der Philosophie entbrennt der Kampf gegen den Psychologismus. Husserls Phänomenologie und der Neukantianismus eines Cohen und Natorp sind die Wegweiser. Man will nicht bei Tatsachen stehen bleiben, sondern ihren Rechtsgrund aufdecken. Nicht das empirisch Gegebene, sondern das wesensmäßig Notwendige wird Ziel, nicht Erfahrung, sondern a-priorische Voraussetzung der Erfahrung. Die philosophische Systematik verlangt nach ihrem Recht. Für viele mag dies rückschrittlich eine Zuwendung zur alten spekulativen Ästhetik in neuer Aufmachung bedeuten. Aus der Sterilität dieser Abkapselung öffnet sich keine Pforte in die Zukunft. Die Problematik der Lage ermöglicht aber die große Seinsfrage an die Ästhetik zu richten: ist diese berufen wirklich die Kunstphilosophie in sich aufzunehmen, oder wie stellt sich grundsätzlich das Verhältnis des Ästhetischen zum Künstlerischen dar? Über die Antwort ist mit dieser Frage nichts entschieden, aber die Berechtigung der Frage kann nicht bezweifelt werden. Der naive Dogmatismus, der das Ästhetische in die zwei Reiche der Natur und Kunst zerlegt, ist erschüttert; viele hoffen, ihn zurechtzuflicken; aber diese Notarbeit bleibt oberflächlich, solange nicht die Beziehung des Ästhetischen und Künstlerischen durch prinzipielle Untersuchung gesichert ist. Dazu bedarf es jedoch einer Besinnung auf das Wesen der Kunst. Sie erzeugt die allgemeine Kunstwissenschaft.

Konrad Fiedler stellt die entscheidende Frage,

Digitized by Google

ADOLF STÄBLI, LANDSCHAFT BEI OBERAUDORF
HAMBURG, KUNSTHALLE

ob es eine zulässige Voraussetzung sei, daß die Kunst ihrem ganzen Umfange nach dem Forschungsgebiete der Ästhetik angehöre, ob sie keine andere wesentliche Bedeutung habe, als ihr diese beilegen, kein anderes Ziel, als ihr diese vorschreiben könne. „In der Tat sehen wir diese Voraussetzung häufig als eines Beweises nicht bedürftig von vornherein angenommen. Wenn wir aber hier und da uns davon überzeugen müssen, daß man von dem Standpunkte der Ästhetik aus nur eines Teiles von dem vollen Gehalte der Kunstwerke habhaft werden kann, daß die künstlerische Tätigkeit Erscheinungen bietet, die der Unterordnung unter ästhetische Gesichtspunkte widerstreben, daß die Anwendung ästhetischer Prinzipien zu positiven Urteilen über Kunstwerke führt, die den Werken selbst gegenüber der Überzeugungskraft entbehren; wenn wir sehen, daß infolge von alledem die Ästhetik, um der Kunst ihrem ganzen Umfange nach gerecht werden zu können, sich selbst nicht selten Zwang antut oder daß der Kunst von ihr willkürlich beengende Schranken aufgezwungen werden: so konnten wir uns wohl veranlaßt fühlen, vor allem die Annahme, daß Ästhetik und Kunst ihrem vollen Wesen nach in einem innerlich notwendigen Verhältnis zueinander stehen, einer kritischen Untersuchung zu unterwerfen.“ Es geschieht häufig genug, daß der Mensch, ehe er es versucht, sich auf den künstlerischen Standpunkt zu stellen, der Kunst gegenüber einen anderen Standpunkt, mag dies ein religiöser, moralischer, politischer oder irgendein anderer sein, einnimmt und von diesem aus zusieht, welche Wirkungen die menschliche Natur nach diesen Richtungen hin von den Kunstwerken empfängt. Hier werden die Kunstwerke nicht als künstlerisch, sondern als anderweitig wirkend aufgefaßt, und so lehrreich diese Art der Untersuchung sein mag, sie liegt doch gänzlich außerhalb des Gebietes eigentlicher Kunstbetrachtung. Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen.

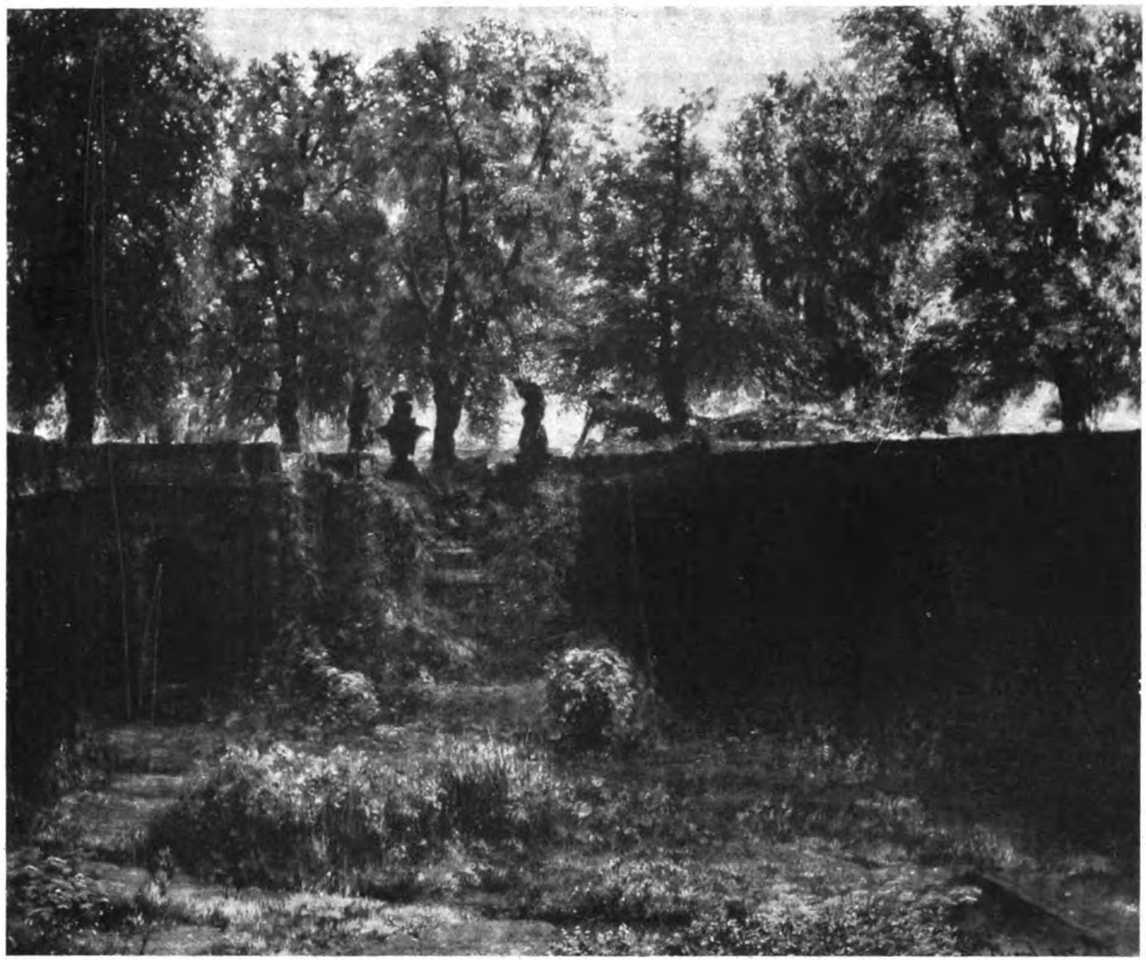
Das Verlangen, der Anschauung bei der geistigen Erziehung des Menschen eine größere Berücksichtigung zuteil werden zu lassen, ist dann gerecht-

Digitized by Google

fertigt, wenn demselben die Einsicht zugrunde liegt, daß die Anschauung für den Menschen eine selbständige, von aller Abstraktion unabhängige Bedeutung habe, daß das Vermögen der Anschauung, so gut wie das abstrakte Denkvermögen ein Recht habe, zu einem geregelten und bewußten Gebrauch ausgebildet zu werden, daß der Mensch zu einer geistigen Herrschaft über die Welt nicht nur im Begriff, sondern auch in der Anschauung zu gelangen imstande ist. So beruht Ursprung und Dasein der Kunst auf einem unmittelbaren Ergreifen der Welt durch eine eigentümliche Kraft des menschlichen Geistes: die Anschauung. Ihre Bedeutung ist keine andere als eine bestimmte Form, in der der Mensch die Welt sich zum Bewußtsein zu bringen nicht nur bestrebt, sondern recht eigentlich durch seine Natur gezwungen ist. So ist die Stellung des Künstlers zur Welt keine beliebig gewählte, sondern eine natürlich gegebene; und das Ergebnis, zu dem er gelangt, kein untergeordnetes und entbehrliches, sondern ein höchstes und dem menschlichen Geiste, wenn er sich nicht selbst verstümmeln will, vollkommen unersetzliches. Was die Kunst schafft, ist nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor; sie steigt vom Form- und Gestaltlosen zur Form und Gestalt empor, und auf diesem Wege liegt ihre ganze geistige Bedeutung. Wäre die menschliche Natur nicht mit der künstlerischen Begabung ausgestattet worden, die Welt würde nach einer großen unendlichen Seite hin dem Menschen verloren sein und bleiben. So ist die Kunst genau so gut Forschung wie die Wissenschaft, und die Wissenschaft ist so gut Gestaltung wie die Kunst; nur die Gestaltungsreiche beider sind verschieden. Beide stellen Mittel dar, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt: die des Begriffes in der Wissenschaft und die der Anschauung in der Kunst. In ihr verwirklicht sich die Sichtbarkeit der Dinge in Gestalt reiner Formgebilde. Nur dadurch kann der Künstler von der Unverfälschtheit und Stärke seiner Begabung Zeugnis ablegen, daß er die Rücksichten auf allerlei Gehalt und Inhalt, die seine bildende Tätigkeit beeinflussen könnten, zurückdrängt und sich ganz allein von dem Streben nach Entwicklung des Gesichtsbildes bestimmen läßt. Wenn man sonst im Kunstwerk dem, was sich ausschließlich dem Gesichtssinne darbietet, eine untergeordnete Rolle zuzuteilen pflegt im Verhältnis zu dem Empfindungs- und Gedankengehalt, als dessen Träger das sichtbare Gebilde betrachtet wird, so müssen wir dieses Verhältnis umkehren und alle Wichtigkeit, die einem Kunstwerk als solchem zugeschrieben werden kann, in seine Sichtbarkeit verlegen. Handelt es sich um Kunst im höchsten Sinne, so darf an ihrem Dasein keiner von den Bestandteilen des geistigen, sittlichen, ästhetischen Lebens, an die man den Fortschritt, die Veredelung, die Vervollkommnung der menschlichen Natur gebunden erachtet, irgendein Interesse haben. Erst wenn wir zu dieser Unbefangenheit der Kunst gegenüber gelangt sind, können wir ihr etwas verdanken, was freilich etwas ganz anderes ist, als die Förderung unserer wissenden, wollenden, ästhetisch empfindenden Natur: nämlich die Klarheit des Wirklichkeitsbewußtseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfene Gewißheit des anschaulichen, sichtbaren Seins. Jede echte Kunstübung wird, welchem Inhalt sie auch zugute kommen mag, immer nur dieses ihr eigene Ziel verfolgen.

So kühn und neuartig diese Prinzipalauffassung Fiedlers berühren mag, sie tritt doch keineswegs unvermittelt auf. Der Gedanke, daß die Kunst der „sinnlichen Erkenntnis" diene, begleitet die Kunstwissenschaft von ihren ersten Anfängen her. Die Folgerichtigkeit seiner Systementwicklung verdankt aber Fiedler zweifellos der intensiven Beschäftigung mit Kants Schriften; ihrer Geisteshaltung sind seine Probleme entwachsen: was ermöglicht die Kunst, und worauf gründet sich ihr Eigenrecht? Warum aber gerade Fiedler dazu kam, die Synthese der älteren Lehre von der „sinnlichen Erkenntnis" mit Kantschen Hauptgedanken zu vollziehen und das Problem der Gestaltung für die Sichtbarkeit so schroff und energisch in den Brennpunkt seiner Betrachtungen einzustellen, kann wohl nur aus seiner persönlichen Auffassung der Kunst erklärt werden, die am besten durch die innige Freundschaft zu Hans von Marées erhellt, dessen Formung sich durchaus in den Bahnen bewegt, die Fiedler als die eigentlich künstlerischen ansieht. Noch deutlicher wird diese Tatsache durch A. von Hildebrands berühmt gewordene Schrift vom „Problem

Digitized by Google



ADOLF MENZEL, NYMPHENBAD IM ZWINGER, DRESDEN
HAMBURG, KUNSTHALLE
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

der Form in der bildenden Kunst", die völlig diesem Gedankenkreise angehört. Und ebenso ist es kein Zufall, daß Italien der Boden war, dem jene Lehre und diese Kunst entsprossen.

Will man mit Fiedler alles, was an sinnlichem Reiz, an Stimmung, Gefühlsgehalt, Spannung und Beruhigung usw. in einem Kunstwerke liegt, radikal abtrennen, als unwesentlich, als nicht eigentlich zur Sache gehörig, so wird oft die Gestaltung völlig unbegreiflich, ihr Sinn verdunkelt; unergründlich, warum das Kunstwerk sich mit so unnötigen und störenden Beigaben belädt. Wird denn nicht häufig gerade der kunsterzeugte Zusammenhang des Sichtbaren in dieser bestimmten Gegebenheitsweise lediglich im Hinblick auf jene Gefühlsbedeutung usw. verständlich? Ein kaltes, frostiges Gerüst, nicht das Kunstwerk in seiner Reinheit bliebe, falls wir jenes Abzugsverfahren anwenden. Es ist ein Irrtum, immer vom Kunstwerk etwas abheben zu wollen, um die wahre Kunst herauszudestillieren. Ihre organische Einheit wird verstümmelt, wenn man irgend einen Faktor antastet. Die Einsicht in die Vielseitigkeit dieser Faktoren lenkt die nächsten Schritte systematischer Kunstwissenschaft. Hugo Spitzer macht darauf aufmerksam, daß man bei der bloßen Unterwerfung des Künstlerischen unter das Ästhetische gerade denjenigen Dichtern das „Prädikat des wahren Künstlers" verweigern müßte, denen allgemein der erste Rang eingeräumt wird, weil sie uns nicht bloß Genuß

Digitized by Google

JOHANN MARTIN ROHDEN, WASSERFALL IN TIVOLI
HAMBURG, KUNSTHALLE

schenkten, sondern zugleich „geistige und sittliche Erzieher des Volkes" waren. „Und das Schicksal dieser Dichter teilten unausbleiblich alle die Kompositionen, deren Melodien und Rhythmen den Mut des Kriegers im Felde befeuern oder die Seele des Andächtigen zu ... religiösen Enthusiasmus emporheben. Die Kunst der Alten, die herrliche antike Plastik, ... müßte wegen der innigen Verbindung mit religiösen oder politischen Motiven vielleicht in ihrer Gesamtheit aus dem Buche des rein und vollkommen Künstlerischen gestrichen werden." Spitzer sucht nachzuweisen, daß zum Wesen der Kunst wichtige Wirkungen gehören, die außerhalb des Ästhetischen stehen und daher von der Ästhetik aus nicht erfaßt werden können. Einen Einwand läßt Spitzer allerdings unberücksichtigt: vielleicht können alle jene Werke ästhetisch aufgenommen werden und sind darum Kunstwerke; und ihr anderer Wertertrag mag eine willkommene Zugabe sein, ohne den Kunstcharakter zu begründen. Wenn es sich aber um so einschneidend bedeutungsvolle „Zugaben" handelt, dürfen sie zweifellos nicht vernachlässigt werden; und außerdem sind doch diese „Zugaben" von den Werken beabsichtigte, geforderte Gaben. Und darauf ruht der Nachdruck: jene Wirkungen gehören zum Wesen dieser Werke, und ihre Gestaltungsprobleme sind mit auf sie eingestellt. In Fortsetzung dieser Richtung bewegen sich die Forschungen von Richard Hamann. Er hält es für eine Lebensfrage der Ästhetik, „das Wesen des Ästhetischen vom Wesen der Kunst zu trennen, und erst, wenn das Wesen des ästhetischen Verhaltens in seiner Selbständigkeit erkannt ist, zu begreifen, welche besonders engen Beziehungen zwischen Ästhetik und Kunst bestehen, ohne daß das Wesen der einen in dem der anderen aufginge." Denn daß es tatsächlich sich nicht so verhält, lehrt nicht bloß die ästhetische Freude an der Natur, sondern auch die Einsicht in das Wesen der illustrativen Kunst. Sie ist entweder Kultus oder Demonstration, je nachdem sie dem ethischen oder dem theoretischen Bedürfnis des Menschen entgegenkommt; ihr gegenüber versagt der rein ästhetische Gesichtspunkt. Denen,

Digitized by Google

KARL BENNEWITZ VON LOEFEN D. Ä., HAFEN AM VIETZIGER SEE IN POMMERN
HAMBURG, KUNSTHALLE

die an einem Heiligenbilde herum rechnen, um die Schönheit der Farbe und Komposition mit allen Mitteln der Wortkunst zu preisen, darf man vorwerfen, „daß sie damit alles Ästhetische sehr gut getroffen hätten, nur nicht, daß hier eine Madonna, ein Heiliger verehrt werden will". Zu einem gelungenen Porträt gehören nicht nur ästhetische Qualitäten, sondern „Ähnlichkeit", also der Tatbestand, daß die Wesenheit eines Individuums anschauliche Notwendigkeit wird. Ästhetisch können zwei Bilder vollkommen gleichwertig sein, und doch vollstreckt vielleicht das eine die Gestaltungsaufgabe des Porträts in restlos geglückter Weise, während das andere darin gänzlich versagt.

Die Folgerungen aus all diesen Sachverhalten zieht Max Dessoir. Er geht davon aus, daß unsere bewundernde und liebende Hingabe an Naturerscheinungen sämtliche Merkmale des ästhetischen Verhaltens an sich trägt und dennoch von der Kunst nicht berührt zu sein braucht. Ja noch mehr! Auf allen geistigen und sozialen Gebieten lebt sich ein Teil der schaffenden Kraft in ästhetischer Formung aus; diese Erzeugnisse, die keine Kunstwerke sind, werden ästhetisch aufgenommen. Damit ist nicht behauptet, daß der Kreis der Kunst ein enger Ausschnitt des Ästhetischen sei. Im Gegenteil: das ästhetische Moment erschöpft nicht den Inhalt und Zweck jenes Gebietes menschlicher Produktion, das wir zusammenfassend „die Kunst" nennen. „Jedes wahrhafte Kunstwerk ist nach Motiven und Wirkungen außerordentlich zusammengesetzt, es entspringt nicht bloß aus ästhetischer Spielseligkeit und drängt nicht nur auf ästhetische Lust, geschweige denn auf reinen Schönheitsertrag. Die Bedürfnisse und Kräfte, in denen die Kunst ihr Dasein hat, sind keineswegs mit dem ruhigen Wohlgefallen erschöpft, das nach der Überlieferung den ästhetischen Eindruck, sowie den ästhetischen Gegenstand kennzeichnet. In Wahrheit haben die Künste im geistigen und gesellschaftlichen Leben eine Funktion, durch die sie mit unserem gesamten Wissen und Wollen verbunden sind. Es ist daher

Digitized by Google

WILHELM VON KOBELL, MORGENLANDSCHAFT
HAMBURG, KUNSTHALLE

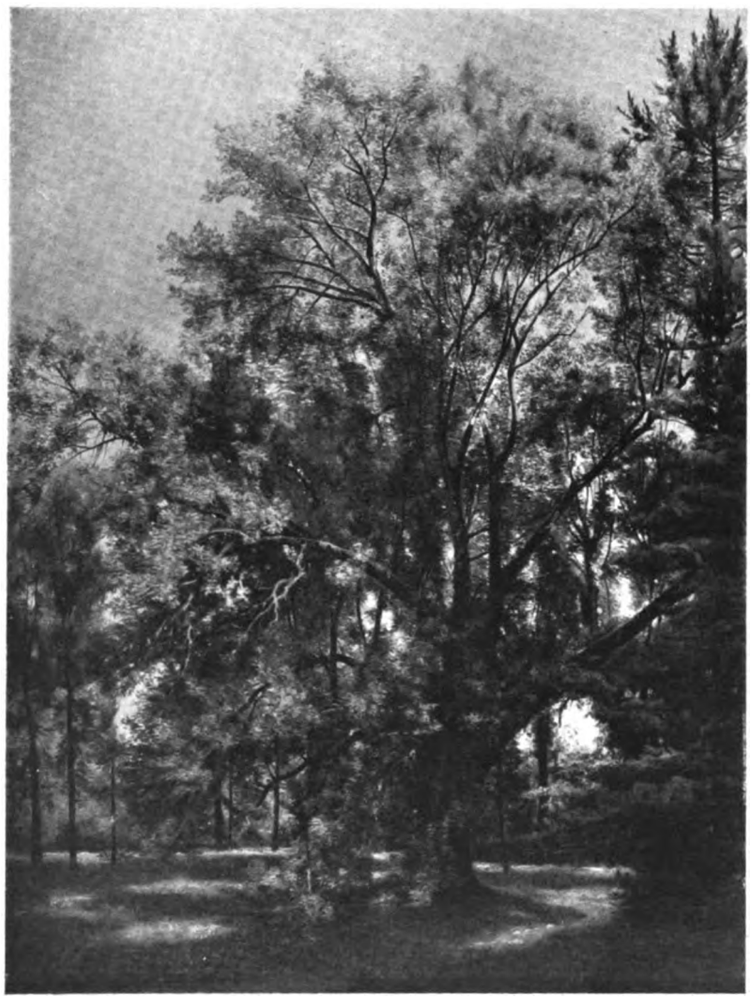
die Pflicht einer allgemeinen Kunstwissenschaft, der großen Tatsache der Kunst in allen ihren Bezügen gerecht zu werden. Die Ästhetik vermag diese Aufgabe nicht zu lösen, wenn anders sie einen bestimmten, in sich geschlossenen und deutlich abgrenzbaren Inhalt besitzen soll. Wir dürfen nicht mehr die Unterschiede der beiden Disziplinen wegtäuschen, sondern müssen sie durch immer feinere Differenzierung so scharf herausheben, daß die wirklich vorhandenen Zusammenhänge sichtbar werden." Auf dem so vorbereiteten Boden wagte ich es, eine „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft" zu vollziehen, deren erster Band im Verlage von Ferdinand Enke zu Stuttgart 1914 erschien, und deren zweiter abschließender Teil gleichzeitig mit diesem Aufsatz erscheinen dürfte. Den Inhalt dieser Wissenschaft wollen wir hier nicht durchsprechen, denn nur die sie erzeugende Problematik beschäftigte uns in den vorliegenden Betrachtungen.

Wir müssen von einer Wesensuntersuchung der Kunst und des Kunstwerks ausgehen und nicht diese im vorhinein irgendwie dem Ästhetischen eingliedern. Nur auf jenem methodischen Wege dringen wir zu den unerläßlichen Voraussetzungen allen Kunstseins und der autonomen Gesetzlichkeit der Kunst. Von diesem Punkte aus erschließen sich die Fragen nach Ursprung und Entwicklung der Kunst, nach dem Schaffen des Künstlers, nach der Stellung der Kunst im Gesamtsystem der Kultur. Diese Fragenkreise werden heillos verwirrt, spannt man sie unkritisch in die ästhetische Begriffswelt ein. Will man Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in ihrem Verhältnis zueinander begreifen, kann man dies vielleicht am besten, wenn man sich den Unterschied der Metaphysik zur allgemeinen Religionswissenschaft klar macht. Metaphysik als Wissenschaft erschöpft gewiß nicht das Wesen der Religion, obwohl jede Religion auch metaphysisch ist. Aber die Metaphysik prüft eben nur diese metaphysische Seite der Religion, und damit kann sie dem Wesen und dem Wert der Religion sicherlich nicht voll gerecht werden. Darum führt auch die rein metaphysisch-wissenschaftliche Betrachtung der Religion häufig zu abschätzenden Urteilen und zu einer hilflosen Verständnislosigkeit gegenüber dem eigentlichen Sinn einer Religion und eines religiösen Lebens. Es hat einen guten Zweck, zu forschen, welchen metaphysischen Gehalt eine Religion birgt; welchen Stellenwert sie überhaupt dem Metaphysi-

Digitized by Google

schen zubilligt, welche prinzipielle Möglichkeiten sich hier erschließen usw. Aber der Zugang zu all diesen Untersuchungen wird einfach vernagelt, wenn man die Religion lediglich der Metaphysik zuordnet. Ganz das nämliche gilt von der Beziehung der allgemeinen Kunstwissenschaft zur Ästhetik. So hoffen wir trotz oder wegen der philosophisch-systematischen Fundierung der allgemeinen Kunstwissenschaft eine Lebensnähe zu gewinnen, die zu erreichen der reinen Ästhetik niemals vergönnt war. Denn jetzt treten wir nicht mit außerkünstlerischen Begriffen an die Kunst heran, sondern verfolgen diese von den konstitutiven Bedingungen ihres Seins aus bis in die feinsten Verzweigungen ihrer Schicksale und erblicken in dieser Bewegtheit der Kunst ihre Gesetzlichkeit.

Kunsterziehung und Kunstpolitik werden heute meistens dilettantisch betrieben. Erfahrung und Takt sind die einzigen Berater. Ohne das Erreichte in unserer Wissenschaft überschätzen zu wollen, glaube ich doch sagen zu dürfen, daß sie berufen scheint, hier das geistige Rüstzeug zu liefern, Plan und Ziel. Denn Praxis ohne den Hintergrund der Theorie kommt über Zufallserfolge letzthin nicht heraus. Und kann die Wissenschaft nichts anderes, eines vermag sie gewiß: die Bewußtheit um die Schwierigkeit der Probleme zu schaffen und damit das Verantwortungsgefühl zu heben.



ASCAN LUTTEROTH, PARKLANDSCHAFT IN GENF
HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

1. LEIBL-APOKRYPHE. SIGNIERT UND DATIERT 1863

ABERMALS UND IMMER WIEDER: SOGENANNTE UND APOKRYPHE LEIBLS

VON

EMIL WALDMANN

In unsrer vorigen Publikation von apokryphen Leibls druckten wir eine Reichsgerichtsentscheidung ab, aus der hervorgeht, daß das unbefugte Anbringen von Künstlerinschriften auf Kunstwerken als Urkundenfälschung angesehen und als solche schwer bestraft wird. Es wäre nun leichtfertig, zu glauben, daß damit dem Fälscherwesen ein Riegel vorgeschoben sei, im Gegenteil, dieses Unwesen blüht unentwegt weiter, es werden immer wieder die gröbsten Fälschungen unter den bedeutendsten Künstlernamen angeboten und oft auch verkauft, weil eben die Künstlersignaturen auf den Bildern stehen und weil die Leute nicht sterben wollen, die um einen geringen Preis ein Werk eines großen Meisters unter der Hand erwerben möchten. Angesichts dieser Zustände ist es eine leidige und sowohl für den Kunstschriftsteller als auch für den Leser höchst unangenehme Pflicht, immer wieder solche Apokryphen festzunageln. Man könnte sich theoretisch denken, daß dieses für den Kritiker bisweilen auch eine interessante Aufgabe wäre, insofern, als die Anwendung scharfer und schärfster Stilkritik eine erfreuliche geistige Tätigkeit darstellt und als die stets erneute Schärfung dieser kritischen Waffe für die eigene Kenntnis und Anschauung förderlich ist. Aber im Falle des Leibl-Apokryphen ist dies nicht der Fall oder nur mit ganz verschwindenden Ausnahmen. Was

Digitized by Google

2. LEIBL-APOKRYPHE. SIGNIERT UND DATIERT 1870 (PARISER ZEIT).

als unbekannter Leibl auftaucht, ist, wenn es nicht auf den ersten Blick als „echt" angesprochen werden muß, so unecht, daß man sich gar kein Kopfzerbrechen darüber zu machen braucht. Wenn doch endlich einmal eine Leibl-Apokryphe erscheinen wollte, die der Kritik ein ernstes Problem stellte! Aber nein, es handelt sich entweder um dreiste Fälschungen, die sich sofort als solche enthüllen, oder aber um Werke anderer und zwar meist recht mittelmäßiger Maler, die mit Leibl nichts zu tun haben und nicht einmal die Leiblsche, so gut bekannte und so eminent charakteristische Handschrift aufweisen. Auch sind bei den neu aufgetauchten Leiblapokryphen fast durchweg die Signaturen so miserabel gefälscht, daß nicht einmal der Handschriftenkundige auf seine (nicht immer geringen) Kosten dabei kommt. Und so ist es nicht das eigene kritische Vergnügen, sondern nur die Hoffnung, einer hier abgebildeten Apokryphe werde dadurch ihr Fortkommen erschwert, die uns veranlaßt, unentwegt immer wieder unsere Leser mit diesem Thema zu behelligen. Vielleicht auch, daß endlich einmal einer der geschädigten Käufer eine gerichtliche Klage anstrengt. Denn der Ausgang des vor einiger Zeit verhandelten Münchener Bilderfälscherprozesses, auf den wir noch etwas eingehender zu sprechen kommen, hat den Beweis erbracht, daß nicht nur der Fälscher, sondern auch der Verkäufer von Fälschungen bestraft wird, und zwar kaum minder schwer als der Urheber der Fälschung. Denn es ist für die Frage des bürgerlichen Ansehens ziemlich gleichgültig, ob man drei oder ob man vier Jahre im Gefängnis gesessen hat, wenn man nur überhaupt darin gesessen hat, und wieviel Jahre Verlust der Ehrenrechte einem zudiktiert wird, wenn einem die Ehre überhaupt erst einmal in einem rechtskräftigen Urteil abgeschnitten wurde. Deshalb sollten sich die geschädigten Besitzer falscher Bilder nicht scheuen, Anzeige zu erstatten, auch wenn der Fall verjährt ist. Die paar Tausend Mark, die sie für ihre Krourte hingelegt haben, sollten sie nicht reuen, da sie der Sache der Kunst und des ehrlichen Kunstwesens einen großen Dienst damit erweisen würden und da anderseits ihr Geld ja doch verloren ist. Denn selbst wenn einmal einer der Hereingefallenen seinen falschen Menzel unter der Hand wieder verkaufen möchte — was moralisch auch dann höchst bedenklich wäre, wenn er, ohne überzeugt zu sein, auch nur persönliche Zweifel an der Echtheit seines Bildes hätte —, so würde er die Fälschung gar nicht wieder los. Der ehrliche Kunsthandel befaßt sich heute nicht mehr mit Dingen, die nicht ganz sicher sind oder von denen er selbst nichts versteht, und die Händler- oder vielmehr Agentenkreise, aus denen das Bild stammt, waschen in solchen Fällen immer ihre Hände in Unschuld. Zweifelhafte Dinge brauchen sie nicht aus harmlosem Privatbesitz zu kaufen, sie wissen, wo man dergleichen billiger haben kann. Deshalb sollten sich die Hereingefallenen entschließen, Anzeige zu erstatten, sie sollten sich nicht schämen, daß auch sie betrogen wurden, und sollten das corpus delicti großmütig dem Münchener Kriminalmuseum stiften. Denn dort hin gehört es.

Man kann mit fast apodiktischer Sicherheit behaupten, daß apokryphe deutsche Bilder des neunzehnten Jahrhunderts fast immer irgendwie aus München stammen oder mit dem dortigen kleinen Kunsthandels- und Antiquariatswesen zusammenhängen, besonders natürlich Bilder, die auf die großen resp. gangbaren Namen der Münchener

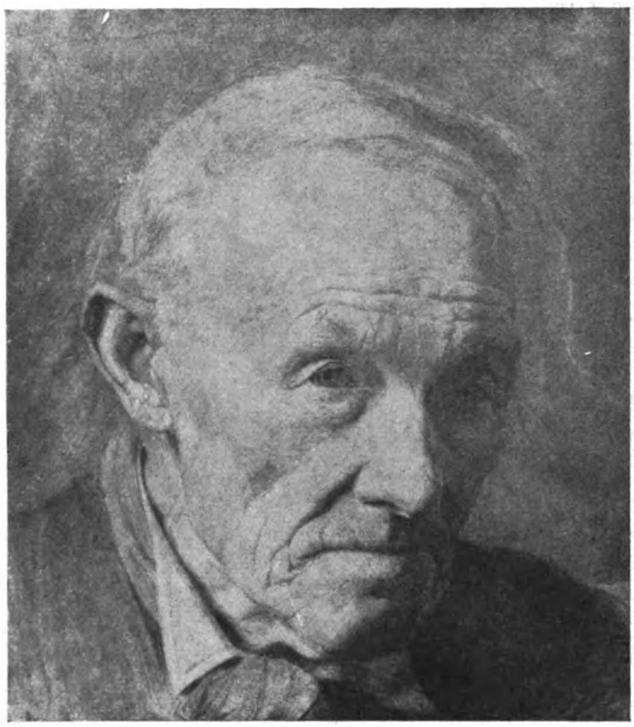
Digitized by Google

3. LEIBL-APOKRYPHE. AUF DER RÜCKSEITE MIT EINEM LEIBL-ATTEST

Schule getauft sind. Das ist auch eine der Schattenseiten von München als Kunststadt. In München, das mit einer großen Fremdenindustrie rechnet, treiben auch Kreise und Leute Kunsthandel, die in anderen Großstädten nicht daran denken könnten; herunter bis zu kleinen Hotelangestellten und Kaffeehauskellnerinnen. Und im Lehmannschen Bilderfälscherprozeß hatte der Vertreter der Anklage Recht, wenn er für die Höhe des Strafmaßes (vier Jahre Gefängnis für den Fälscher, drei Jahre für seine Frau, die Verkäuferin) geltend machte, das Treiben der beiden Angeklagten habe München als Kunststadt großen Schaden zugefügt. Man hat bei Gelegenheit dieses Prozesses einmal wieder einen Einblick in diese sehr üblen Verhältnisse bekommen, dessen Bekanntgabe auch für den vorliegenden Fall, den der Leibl-Apokryphen, in gewisser Beziehung aufschlußreich ist: Ein heruntergekommener Maler von gewissem Talent oder doch einer gewissen Geschicklichkeit, der Bilder gangbarer Münchener Maler nachmacht, Diez, Leibl, Defregger, Stäbli, Welti, Lier, Matthias Schmid, Lenbach usw., auch Menzel gelegentlich dabei. Verkaufslokal die Wohnung, wo die Kunden, die durch Annoncen in Tageszeitungen aufmerksam gemacht wurden, sich zur Besichtigung einfinden und wo die Frau, unter mündlicher, manchmal auch schriftlicher Versicherung der Echtheit, die Geschäfte abwickelt, die sich meist in so bescheidenen Grenzen halten, daß allein schon aus diesem Grunde einem einigermaßen orientierten Käufer der Verdacht aufsteigen müßte. Ein Bild von Lier für 25 Mark, ein Stäbli für 300, ein Schmid für 60 Mark, ein Lenbach für 600, ein Leibl für 800 Mark — das war so das Übliche. Wenn der Handel eine Zeitlang einmal nicht mehr ging, wurden die Bilder in fremde Wohnungen verliehen, wo Interessenten sie besichtigen durften (meistens in der Nymphenburgerstraße), und wenn ein Stäbli noch nicht ganz verkauft war, so wurde als letzter Trumpf ausgespielt, daß Professor Toni von Stadler — „Sie wissen doch, der Direktor der Pinakothek!" — das Bild für einen echten Stäbli erklärt habe. Wobei das Bedauerliche nur das bleibt, daß zwar Professor von Stadler kein Echtheitsattest abgegeben, wohl aber möglicherweise seinem Hausmeister gesagt hatte, es könne schon ein Stäbli sein aber kein guter. Daß Herr Lehmann auch selber malen könne, wurde sogar den Intimen des Hauses sehr sorgfältig verschwiegen, das Handwerkszeug, Pinsel und Palette, geflissentlich versteckt und die Türen immer verschlossen. Aber Lehmann hat alle die vierzig Bilder berühmter Meister selber gemalt, alle in dem gleichen, müden, graugelben Ton, ohne sich auch nur die Mühe zu geben, die Handschrift und die Technik des betreffenden Meisters nachzuahmen. Auch das Bildnis seiner Gattin hat er selbst gemalt, für das der verstorbene Fritz von Uhde herhalten sollte; Uhde, der Unzugängliche, der außer bei seinen Töchtern fast nie zum Portätmalen zu bewegen war, soll gerade Frau Ida Lehmann geborene Werner porträtiert haben! Die Bilder waren alle schlecht, und einer der Sachverständigen, ein Maler, verwahrte sich gegen die Behauptung eines andren Sachverständigen, eines Kunsthändlers, daß es sich um gute Nachahmungen handle.

Hier bei den Sachverständigen lag der schwierige Punkt der Verhandlung. Der Verteidiger wies nicht ohne Berechtigung darauf hin, daß eine Anzahl der nun als Fälschungen inkriminierten Bilder vorher von Kennern, von Künstlern und Kunsthändlern, als echt anerkannt worden seien. Das ist immer wieder der alte Münchener Jammer, man glaubt dort, weil einer ein Maler ist, sei er damit auch zuständig für alle die Malerei betreffenden Fragen, und wenn einer ein Kunsthändler sei, müsse

Digitized by Google



4. LEIBL-APOKRYPHE. ZEICHNUNG. SIGNIERT

er darum auch schon in allen Echtheitsfragen kompetent sein. Daß Defregger nichts von Leibl versteht, ist erwiesen, seitdem er einmal schriftlich erklärte, er kenne zwar Jugendarbeiten von Leibl nicht, aber da die vorgelegte Jugendarbeit Leibls Unterschrift trage, werde das Bild wohl von Leibl sein. München als Kunststadt will immer noch nicht begreifen, daß zum Abgeben von Echtheitsattesten nicht nur die allgemeine Bekanntschaft mit Kunst und modernen Bildern ausreicht, sondern daß in jedem Einzelfall immer nur jemand berechtigt ist, der sich gerade mit diesem Meister als Spezialist kritisch beschäftigt hat. Wer die Art und die Technik Leibls kennt, ist deshalb durchaus nicht imstande, zu sagen ob ein Lier echt oder unecht ist, und wer seit Jahrzehnten Bilder von Stäbli verkauft, hat damit noch lange kein Urteil über die Echtheit eines Spitzweg. Wohin diese Art von Urteilsabgabe, wie sie in München üblich ist, führen kann, zeigte ja eben das Beispiel des Münchener Fälscherprozesses, in dem der Angeklagte sich darauf berufen konnte, daß ein und dasselbe Bild von ein und demselben Sachverständigen einmal für echt, ein anderes Mal für unecht erklärt wurde. Und auch die Tatsache, daß Professor von Stadler zugeben mußte, er könne seinem Hausmeister (!) gesagt haben, das betreffende Bild sei vielleicht ein Stäbli (tatsächlich war es eine Fälschung), dann aber kein guter — auch diese Tatsache weist auf die Gefahren hin, die hier lauern. Gewiß sind manchmal die Fälschungen derart plump, daß auch ein Nichtspezialist sagen kann, „dies ist kein Lier" oder, „dies ist für Lenbach auf alle Fälle zu schlecht"; denn es ist unglaublich, was für elendes Zeug unter guten Namen angeboten wird. Aber in Zweifelsfällen und besonders in schwierigen Fällen, wo relativ gute Arbeiten der Münchener Schule aus der guten Zeit auf einen großen Namen getauft werden, kann gerichtlich entscheidend wohl nur das Urteil eines Spezialisten auf diesem Gebiet sein. Und wer auf einem Spezialgebiet wirklich Kenner ist, wird sich hüten, ein Urteil über eine Frage aus einem anderen Spezialgebiet abzugeben, da er eben von seinem eigenen Spezialgebiet her genau die Schwierigkeiten kennt. — Noch ein anderer Punkt muß immer wieder betont werden, eine Frage, die rein logisch durch gewissenhaftes

5. LEIBL-APOKRYPHE. ZEICHNUNG. SIGNIERT

Digitized by Google

6. LEIBL-APOKRYPHE
SIGNIERT
DURCH PAECHTER VERKAUFT

7. LEIBL-APOKRYPHE. GEMALT VON ALOIS GABL, DESSEN SIGNATUR DURCH BESCHNEIDEN ENTFERNT UND ERSETZT DURCH EINE GEFÄLSCHTE LEIBL-SIGNATUR

Nachdenken zu lösen ist. Die Bilder, die als unbekannte Werke großer Meister plötzlich irgendwo auftauchen, sind natürlich nicht typische und charakteristische Werke aus der Reifezeit des betreffenden Künstlers, sondern fast durchweg Jugendarbeiten, aus einer Periode, wo der Stil des Künstlers noch nicht entwickelt war, wo er noch probierte und abhängig war von irgend welchen Vorbildern, seinen Professoren oder Vorbildern aus dem Museum. Leibl war Mitte der sechziger Jahre Akademieschüler und hat als solcher manches gemalt, was vor seiner später gereiften Anschauung nicht standhielt. Und wenn er auch später einen Haufen dieser Arbeiten verbrannt hatte, einiges war ihm damals, weil er es verschenkt hatte, nicht mehr erreichbar, und so ist es theoretisch durchausdenkbar, daß irgendwann einmal unbekannte Jugendarbeiten von ihm auftauchen. Aber auch diese sind vom Spezialisten immer sofort zu erkennen. Dadurch aber, daß nun irgend einer seiner damaligen Mitschüler ein Echtheitsattest abgibt, ist noch nichts bewiesen. Diese Mitschüler sind natürlich heute alte Leute, und es ist ganz unmöglich, daß sie sich genau erinnern, welchen Studienkopf Leibl damals vor fünfzig Jahren gemalt hat. Die Leute pflegen, wenn man sie auf ihre Leichtfertigkeit aufmerksam macht zu antworten: „Aber ich werde doch wohl wissen, was Leibl, der große Leibl, damals gemacht hat!“ Sie vergessen aber dabei, daß damals Leibl noch gar nicht der große Leibl war, sondern ein junger Mensch unter vielen, vielen anderen, begabt, wie viele, aber keineswegs eine so ausgesprochene Künstlerpersönlichkeit, daß man auf alles, was dieser junge Mensch tat, als auf ein wichtiges Ereignis besonders geachtet hätte. Sondern, wenn er einen Studienkopf malte, so war das für seine Mitschüler nichts wichtigeres, als wenn einer der vielen Kollegen einen Studienkopf malte und besonders Leibl war, da er nicht eitel war, mit dem Signieren solcher Studien ungeheuer zurückhaltend. Heute sehen wir den Unterschied, damals sah man ihn nicht, und die Erinnerung

Digitized by Google

8. LEIBL-APOKRYPHE. GEMALT VON ALOIS GABL. DIE GABL-SIGNATUR DURCH BESCHNEIDEN DES BILDES ENTFERNT UND ERSETZT DURCH EINE GEFÄLSCHTE LEIBL-SIGNATUR

9. LEIBL-APOKRYPHE, SIGRIERT: W. L. ALS LEIBL VERKAUFT

trügt nur zu oft. Der jetzt verstorbene Rudolph Hirth du Frènes, der immer und immer wieder zur Abgabe von Leiblexpertisen veranlaßt wurde, war besonders leichtfertig. Er redete sich ein, er allein sei ein genauer Kenner des Leiblschen Jugendstiles und gab mindestens ein Dutzend Atteste ab für Bilder, an deren Falschheit kein Zweifel war. Sehr selten ist ihm einmal ein echter Leibl untergelaufen. Er hat, da ich seine Atteste oft anfechten mußte, wiederholt mitteilen lassen, er würde mich wegen Beleidigung und Verleumdung verklagen, und die Klage sei schon aufgesetzt — es ist aber nie etwas erfolgt, und auch die anderen Experten, die sich geschädigt glauben, drohen jedesmal, wenn ein neuer Aufsatz über apokryphe Leibls erscheint, mit einer Klage. Aber nie ist eine solche zur Tatsache geworden, vielleicht, weil ein einfaches logisches Nachdenken über den Sachverhalt ihren Irrtum offenbar macht. Selbst Professor Trübner hat, wie man sehen wird, in einem eklatanten Fall geirrt. Man kann im allgemeinen nicht vorsichtig genug sein.

Dieses mußte einmal wieder gesagt werden, da die Verhältnisse nicht besser, sondern schlimmer geworden sind. Zu dem anderthalb Dutzend von Leiblapokryphen, die wir dieses Mal veröffentlichen, kommen, mit einer einzigen Ausnahme, nur signierte Stücke vor. Also echte und rechte Fälschungen. Angesichts der fast durchgehenden Minderwertigkeit dieser Arbeiten verweisen wir im wesentlichen auf die Abbildungen. Die Namensnennung der Verkäufer, wie wir sie in einzelnen Fällen vornehmen, ist noch nicht das letzte Mittel zur Feststellung des Schuldigen, sondern nur ein Schritt auf dem Wege.

Nr. 1. Studienkopf eines Hirten. Die Arbeit hat nicht das geringste mit Leibl zu tun, auch mit seinen frühesten Arbeiten nicht, sondern ist nichts als eine routinierte Schmiererei. Man sieht auch an der Abbildung schon, daß die Signatur gefälscht ist und zwar sehr ungeschickt, Buchstabe

Digitized by Google

10. LEIBL-APOKRYPHE. SIGNIERT: W. L. ALS LEIBL VERKAUFT

11. LEIBL-APOKRYPHE. SIGNIERT: W. LEIBL, PARIS. MIT EINEM ECHTHEITSATTEST VON W. TRÜBNER VERSEHEN

für Buchstabe ängstlich hingesetzt. Das Datum 1863 ist ganz unmöglich, in Köln, wo Leibl 1863 noch war (er kam erst Anfang 1864 nach München), gab es keine solchen Modelle von tiroler oder gar römischen Hirten. Typischer Fall einer sinnlosen Urkundenfälschung, die, aus Ungarn stammend, selbst im Münchener Antiquariatswesen unverkäuflich sein dürfte.

Nr. 2. Frauenkopf mit weißem Spitzentuch. Signiert und datiert 1870. Die Malerei hat gar keine Ähnlichkeit mit Leiblscher Malweise, eine breitstrichelige Manier, hinter der sich ein beträchtlicher Mangel an Formverständnis und Formbeherrschung nur mühsam verbirgt. Die Modellierung an Licht- und Schattengrenze am rechten Schläfenbein und am rechten Backenknochen ganz unorganisch, in der unteren Schicht fleckenhaft, in den oberen mit ängstlich vertriebenen Zügen zugedeckt. Leibl arbeitet seine Köpfe immer gleichmäßig aus dem Licht heraus, nie mit so flackeriger „interessanter" Beleuchtung. Bei ihm ist der Schädel eine Einheit in Plastik und Beleuchtung. Im vorliegenden Falle ist aber vor allem die Zeichnung viel zu schwach für ihn. Der Wangenumriß zeigt eine Ausdruckslosigkeit, deren sich Leibl geschämt hätte, der Mund sitzt schief im Gesicht und hat keine Form, die Nase verkürzt sich am Flügel zu schnell, und das Spitzentuch ist im Stofflichen wie im Zeichnerischen miserabel behandelt. Abgesehen von allen diesen Dingen spricht aber auch schon die Modellwahl ganz gegen Leibl. Solche pseudo-elegante Köpfe waren ihm höchst unangenehm, und dieser unten zu spitze, oben zu breite Schädel wäre ihm schon gar ein Greuel gewesen; und er malte nur, was ihm gefiel, Charakter, selbst wenn er „häßlich" schien, Schönheit aber nur, wenn sie frisch, kraftvoll und natürlich war. Daß die nachträglich aufgesetzte Unterschrift gefälscht ist, sieht jeder Graphologe. Bemerkenswert ist das Datum 1870. Aus diesem Jahre, wo Leibl in Paris war, fehlen einige Arbeiten, von deren Existenz wir urkundlich wissen, darunter einige Frauenköpfe. Da diese Dame mit dem Spitzentuche nicht sehr deutsch aussieht und wohl eine Französin vorstellen könnte, mochte dem betreffenden Arrangeur des Bildes das Pariser Datum gewisse Glaubwürdigkeit in sich bergen. In letzter Zeit tauchen mehrfach unbekannte Leibls aus der

Digitized by Google

12. LEIBL-APOKRYPHE. SIGNIERT: W. LEIBL
VERKAUFT ALS BILDNIS DES FREIHERRN VON PERFALL

13. LEIBL-APOKRYPHE. ZEICHNUNG IN ZWEIERLEI KREIDE
SIGNIERT: W. LEIBL.

Pariser Zeit auf: die Lücke im Oeuvre soll ausgefüllt werden.

Nr. 3. Mädchenkopf mit Münzenohrring. Eine beliebige schlechte Akademiestudie von irgend jemand. Die Modellierung, besonders in den verkürzten Partien des Mundes, der Augen und des inneren Augenwinkels, von einer geradezu stümperhaften Gewöhnlichkeit. Der Haaransatz, bei Leiblschen Mädchenköpfen immer von einer duftigen Zartheit, hier sehr roh und aufdringlich. Auf der Rückseite dieses Malwerks steht: „Skizze von Leibl persönliches Geschenk an Kunsthändler E. G. Honrath. Unter den Linden 3."

Nr. 4. Kopf eines bartlosen alten Mannes. Zeichnung. Bleistift und Kreide. Signiert, die Signatur weist nicht die geringste Ähnlichkeit mit der Leiblschen auf, auch die Technik ist für Leibl durchaus ungewöhnlich, er liebte die Mischung garnicht. Die Arbeit ist viel zu kleinlich für ihn; wo er einmal, wie in dem Bildnis seiner Tante Josefa, miniaturhaft ausführt, geht er doch nie so stark in die Einzelheiten. Dennersche Züge hat Leibls Kunst nie gehabt. Diese Zeichnung, wie auch die folgende, stammt aus einer im Jahre 1916 im Kunsthandel angebotenen Sammelmappe, in der sich außerdem noch folgende falsch signierte Blätter befanden, alle wahrscheinlich von ein und derselben Hand fabriziert, und alle von einer kindischen Stümperei: drei Blatt Buchholz, ein Blatt Israels, drei Blatt Böcklin, ein Blatt Millet, ein Blatt Feuerbach, ein Blatt Courbet (Aquarell), zwei Blatt Menzel, ein Lenbach, ein Uhde. Vielleicht hebt man bei dieser Gelegenheit wieder einmal ein Nest aus, wie das Lehmannsche.

Nr. 5. Kopf eines Küstenfischers. Schlecht signiert. Das Blatt stammt aus derselben Mappe und von derselben Hand wie das vorige. Die ganze Ahnungslosigkeit dieses Fälschers enthüllt sich schon in der Modellwahl. Leibl war nie an der deutschen Küste und konnte ein solches Modell nie gesehen haben. Verkleidungen aber haßte er nicht nur bei Modellen, sondern auch bei Leuten, die sich porträtieren lassen wollten. Als einmal eine Dame zu ihm kam, die von ihm gemalt zu werden wünschte und zwar in Gretchenkostüm, lehnte er bekanntlich ab mit dem Bemerken: „Ich male keine Gretchen."

Nr. 6. Herrenbildnis. Signiert. Das Bild, in

Digitized by Google

15. LEIBL-APOKRYPHE. SCHLECHT SIGNIERT: W. LEIBL

einem eleganten Perlgrau mit Gelb und Schwarz, ist schon durch diese Farbenzusammenstellung höchst verdächtig. Die Modellierung ist viel zu flau für Leibl, die Zeichnung an den Konturen verräterisch schwach, besonders auf der Lichtseite, wo man nicht feststellen kann, was der lange, keck vom Haar herunterfahrende Pinselstrich bedeutet. Die Übergänge vom Schädel zum Haar sind verwaschen, der Bart sehr schlecht und Mund und Kinn darunter höchst formlos. Auch die Augen, die infolge des stechenden Blickes in der Photographie besser erscheinen, als sie im Original sind, haben trotz aller Forschheit eine schwache Modellierung und ängstliche Zeichnung; ihr Zusammenhang mit der Augenhöhle und ihr Aufhören im inneren Augenwinkel ist nicht begriffen. Gerade das aber sind Dinge, die bei Leibl immer vom höchsten Verständnis für das Plastische zeugen. — Das Bild ist vor mehr als fünfzehn Jahren von dem bekannten Berliner Kunsthändler Pächter verkauft worden, der doch ein vorsichtiger und gewissenhafter Mann war und z. B. im Falle Menzel sich wohl nie geirrt hat. Die Kritiklosigkeit gegenüber diesem Leibl erklärt sich wohl aus der Tatsache, daß Pächter sich nur ganz selten, nur zufällig einmal mit einem Bilde von Leibl befaßte, wie denn ja die Beschäftigung mit Leibl überhaupt erst sehr spät eingesetzt hat; und ferner wohl daraus, daß er dieses Bild von einem ehemaligen Freunde Leibls kaufte. Wer dieser Freund nach Aussage Pächters gewesen sein soll, weiß der heutige Besitzer nicht mehr ganz sicher anzugeben, und da schweigt natürlich auch des Sängers Unhöflichkeit.

Nr. 7 und Nr. 8. Zwei Mädchenköpfe. Beide signiert: W. Leibl. Man sieht auf den ersten Blick, daß es sich um typische Münchener Studienköpfe aus den siebziger Jahren handelt, und daß Leibl sie in ihrem Mangel an plastisch fester Struktur und in dieser flackerigen Lichtführung, wie sie das Mädchen in Blau mit dem Kraushaar zeigt, nie gemalt haben kann. Es hat mit diesen beiden Bildern folgende Bewandtnis. Der längst verstorbene Münchener Maler Alois Gabl ist der Urheber dieser Werke. Er hatte sie einem seiner Freunde, dem bekannten Münchener Genremaler Professor Mathias Schmid, zum Geschenk gemacht, beide waren sie mit dem vollen Namen Alois Gabl signiert. In diesem Zustande hat Professor Mathias Schmid

14. LEIBL-APOKRYPHE. SIGNIERT UND DATIERT 1891

Digitized by Google

16. LEIBL-APOKRYPHE. SIGNIERT: W. LEIBL. DATIERT 188[illegible]

sie an den Münchener Kunsthändler Baldauf verkauft, der am Stachusplatz einen Laden mit Münchener Verkaufsware hält. Nach einiger Zeit wurden sie nach Berlin verkauft und dann später von der Kunsthandung Mathilde Rabl nach München auf eine Leibl-Ausstellung geschickt — denn schon in Berlin trugen sie nicht mehr die echte Bezeichnung Alois Gabl, sondern sie waren so beschnitten worden, daß diese Signatur mit fortfiel; und statt ihrer war die jetzige Leiblsignatur aufgemalt worden. Wer die Fälschung vorgenommen hat, ist noch nicht festgestellt worden, vielleicht weiß Herr Baldauf darüber weiteres zu sagen. — Die Fälle, wo irgend ein mittelgutes Münchener Bild auf diese Weise zu einem Leibl verfälscht wird, und in denen man den wirklichen Maler nicht kennt, sind die weitaus häufigsten auf dem Gebiete des Apokryphenwesens. Nur sehr selten sind Leiblfälschungen ganz neue, ad hoc hergestellte Arbeiten.

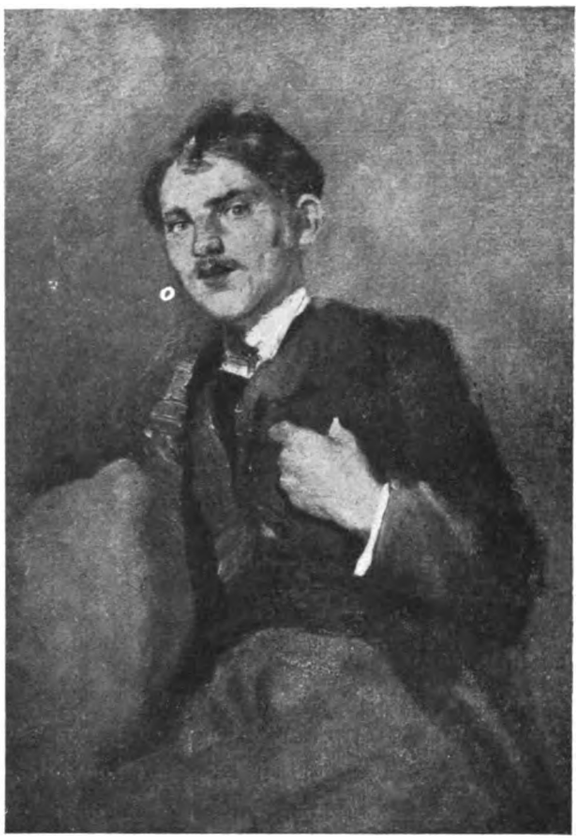
Nr. 9. Mädchenkopf mit dunklem Kopftuch. Signiert: W. L. Diese Form der Signatur ist an sich höchst auffällig, auf Gemälden oder Studien von Leibl überhaupt nicht nachzuweisen, vielleicht auf noch unbekannten Zeichnungen denkbar, aber auch da sehr wenig wahrscheinlich. Der Kopf ist in der Form sehr schwach, die Nase sitzt ganz verkehrt und windschief zum Kopf. Auch die Farbenstellung so unleiblsch wie möglich: Schiefergrau im Kopftuch, käsegelb im Gesicht. Die Technik sehr dünn mit einigen unvermittelt aufgesetzten fettigen Lichtern. Die Trennung von Schatten- und Lichtflächen zu konstruiert und künstlich für Leibl. Jede Einzelform schlecht, der Gesamtausdruck unkräftig, etwas derart mürrisches und kränkliches interessierte Leibl garnicht. Auch die Führung der Umrißlinie im ganzen wie im einzelnen und diese etwas an das „Mädchen mit der Perle" von Vermeer van Delft erinnernde Herausstaffierung des Kopfes spricht durchaus gegen Leibls Autorschaft.

Nr. 10. Knabenkopf im Profil. Signiert: W. L. als Leibl verkauft. Eine ganz minderwertige Arbeit, die weder in der Auffassung noch in der Malweise auch nur die geringste Ähnlichkeit mit Leibl hat. Will man absolut vergleichen, so könnte man auf den ganz frühen Profilkopf hinweisen, wie sie Leibl z. B. von seinem Bruder Jan 1862 gemalt hat, Knabenbildnis; aber nur um zu sehen, daß Leibl schon in seinen Lehrlingsjahren über eine sehr große Formenbestimmtheit im Plastischen verfügte. Wie massig wirkt schon der Schädel, und wie solide sind die Einzelformen in diesem Bildnis des Bruders behandelt, und wie flau und süßlich ist dagegen in diesem fatalen Lockenkopf die ganze Auffassung, wie falsch und schlecht jedes Detail, Nase, Mund und Auge! Aber auch ohne stilkritische Versuche an dieser Arbeit anzustellen, muß man nur nach dem Äußerlichen Leibls Urheberschaft unter Protest ablehnen — ein derartig verzärtelter Junge hat Leibl nie und nimmer zum darstellen gereizt.

Über die Provenienz dieses Bildes und des vorigen, die jetzt beide im gleichen Besitze sich befinden, wurden weitere Nachforschungen noch nicht angestellt, um die Beschaffung der Photographien nicht zu erschweren; doch werden dieselben nicht ausbleiben, sobald die Einwilligung des Besitzers erreicht ist.

Nr. 11. Mädchen mit weißer Haube. Signiert: „W. Leibl, Paris." Möglichenfalls handelt es sich hier nicht nur bei Herstellung der „Signatur", sondern auch bei der Verfertigung des Bildes um eine bewußte Fälschung. Die Äußerlichkeiten der Technik, der kurze zügige Pinselstrich, besonders in den

Digitized by Google

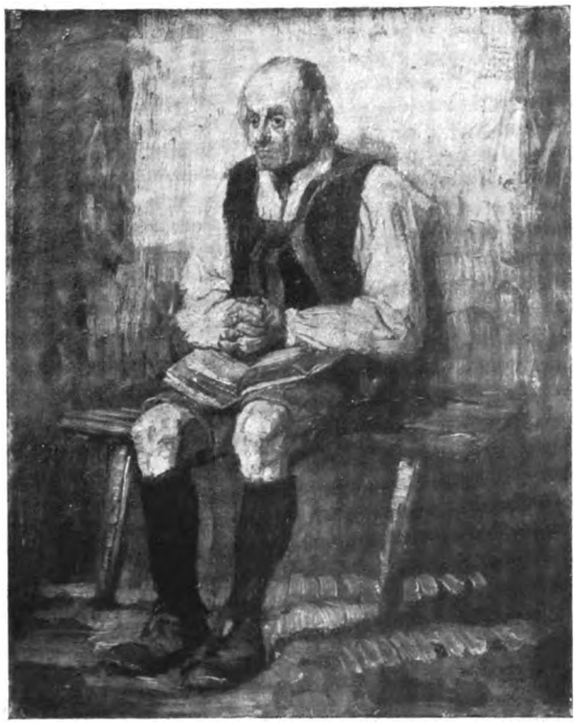


17. LEIBL-APOKRYPHE. MIT ECHTHEITSATTESTEN VERSEHEN VON HIRTH DU FRÈSNES UND DEFREGGER

Fleischpartien und am Munde, die Behandlung der Augenbrauen, die mit vorsichtigem Tupfen in die Haut eingesetzt sind und die koloristische Betonung, durch die das Korallenrot des Mundes, das Aschblond des Haares und das Vergißmeinnichtblau der Augen herausgehoben wurden, haben gewisse Ähnlichkeiten mit Leiblscher Malweise, wie sie etwa in dem unfertigen Bildnis der Frau von Schraudolph von 1872 nachzuweisen ist. Aber von Leibls Urheberschaft kann natürlich keine Rede sein, dazu ist die Modellierung viel zu schlecht, Mund und Kinn sind doch ganz formlos, der Wangenumriß ebenfalls und die Nase, die ganz windschief im Gesicht sitzt, ist direkt stümperhaft gezeichnet. In der Behandlung der weißen Haube ist dem Nachahmer dann vollends der Atem ausgegangen, dafür gab es bei Leibl aus der Pariser Zeit keine Vorlagen, und so half sich der Mann so schlecht er konnte. Ähnliche Stücke aus Bildern in der Art des Kirchenbildes oder des Bauernmädchens mit der Perle herauszukopieren hütete sich der Nachahmer, wohl weil er wußte, daß hier zwei verschiedene Stilphasen miteinander in Konflikt kommen würden. Man hat es hier offenbar nicht mit einer ganz plumpen Fälschung zu tun, sondern mit der Arbeit eines Menschen, der, wenn er ursprünglich nicht fälschen, sondern nur an Leibls Stil lernen wollte, ganz geschickt war; der aber, wenn er wirklich bewußt fälschen wollte, jedenfalls wußte, was er wollte und worauf es ankam. Und da, wie gesagt, aus Leibls Pariser Zeit einiges fehlt, konnte die Ortsangabe Paris neben der Signatur immerhin Aussicht auf Erfolg haben, wenn auch sonst Ortsangaben bei Leiblschen Signaturen durchaus fehlen. Daß diese Aussicht nicht täuschte, zeigt die bedauerliche Tatsache, daß Professor Wilhelm Trübner, dem das Bild am 22. Februar 1916 von einem Herrn Carl Dimpfeld vorgelegt wurde, in einem schriftlichen Attest erklärte, nach seiner Meinung sei dieses Bild eine echte Arbeit von Leibl. Von diesem Attest begleitet, kam es in den Handel und wurde einem Charlottenburger Kunsthändler, der guten Glaubens war, von einem Herrn Etbauer in München für nicht weniger als zwanzigtausend Mark verkauft. Da aber die Echtheit auch von Herrn Generaldirektor Dr. Dörnhöffer in München bestritten wurde, mußte Herr Etbauer das Bild zurücknehmen und den Preis zurückzahlen. — Man sieht, was für Folgen eine sachlich unbegründete Meinungsäußerung von Künstlerhand haben kann, die absolut bona fide gegeben wurde. Man kann mit solchen Äußerungen nicht vorsichtig genug sein. — Warum Herr Etbauer sich übrigens nicht an eine der bekannten großen Kunsthandlungen, die doch Leiblsche Werke um jeden vernünftigen Preis an sich zu bringen suchen, gewandt hat, ist unerfindlich. Denn der Preis von zwanzigtausend Mark wäre im Falle der Echtheit auch für den Einkauf selbst damals nicht zu hoch gewesen.

Nr. 12. Bildnis eines Jägers. Bezeichnet W. Leibl. Dieses Bild wurde als „Bildnis des Freiherrn von Perfall", des Leiblfreundes, vor ungefähr zwölf Jahren an einen Privatmann verkauft. Der Verkäufer ist der Maler Wenck, der mehrere Jahre Geschäftsführer der Münchner Glaspalastausstellungen gewesen war. Daß es weder mit Leibl noch mit dem von dem bekannten Leiblschen Gemälde „Der Jäger" her bekannten Baron von Perfall

Digitized by Google



18. TRÜBNER-APOKRYPHE. SIGNIERT W. TRÜBNER 1878

irgend etwas zu tun hat, bedarf keiner eingehenden Beweisführung. Auch die Signatur, ängstlich gemalt, ist höchst verdächtig, sie ist, ebenso wie einige flüchtige Übermalungen an Bart und Rock nachträglich in grauer Farbe aufgesetzt worden.

Nr. 13. Herrenbildnis. Zeichnung in schwarzer und weißer Kreide. Eine ganz elende Arbeit. Signiert, ebenso wie

Nr. 14. Damenbildnis und

Nr. 15. Bäuerin mit hohem Kopfputz.

Nr. 16. Zeichnung eines Mädchenkopfes. Die Arbeit ist in Wirklichkeit viel schlechter als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Geht man näher auf die Frage der Modellierung ein, so sieht man, daß von Leibls sicherem Verständnis der organischen Form keine Rede sein kann. Die Augen sitzen nicht gut in den Höhlen, die Nase ist sehr ängstlich gezeichnet, der Mund hart und ausdruckslos, die Augenbrauen falsch, Kinn, Backenknochen und Hals ganz minderwertig und überall stören dicke Konturen und Drucker, die nichts ausdrücken. Allein die Haarsträhnen an der linken Schläfe, teils ausgespart, teils tiefschwarz, sind bei Leibl und seinem entwickelten Sinn für saubere, einheitliche Technik undenkbar. Von den drei Zeilen der Signatur sind die beiden oberen halb wieder gelöscht. Sie waren ursprünglich zu lesen: Tini Elsner, München 1881.

Nr. 17. Mit der Attestierung dieses kleinen Herrenporträts hat sich der verstorbene Rudolph Hirth du Frènes ein böses Zeugnis seiner in Leiblfragen so verheerend gewesenen „Kennerschaft" ausgestellt. Man muß es im Original lesen:

„Kleines Porträt, in den Jahren 1864 bis 1865 vermutlich aus der alten Akademie der Münchener Anschütz Mal-Schule stammend, seiner Technik nach zu schließen ein Original von Wilhelm Leibl.

Es ist mir genau erinnerlich, obwohl ich die Person noch das Bild selbst nicht kenne, daß Leibls eigentümliche Art und Weise seiner damaligen Technik, das Antuschen mit Beinschwarz und das solide Prima von Kopf und Hand, in dem von ihm häufig gemalten Hintergrundton ein unverkennbares Zeichen der Echtheit bildet.

Ich habe deshalb rückwärts auf den Keilrahmen a, b Nr. 100 gezeichnet, rechts Wilhelm Leibl, Anschütz Mal-Schule, links mein Name.

Bestätigt der Wahrheit gemäß
Rudolph Hirth du Frènes.
Miltenberg a. M., den 29. Juni 1914."

Also: Antuschen mit Beinschwarz und solides Prima und dann noch irgend etwas Unverständliches von Hintergrundton, das genügt, um diese Lächerlichkeit zu einem echten Leibl zu stempeln. Jetzt taucht das Bildchen alle Augenblicke einmal wieder auf. — Defregger, der auch ein Attest dazu hergegeben hat, drückt sich diesmal vorsichtiger aus. Er schreibt: „Das umseitig beschriebene Bild würde ich als Arbeit von Leibl halten".

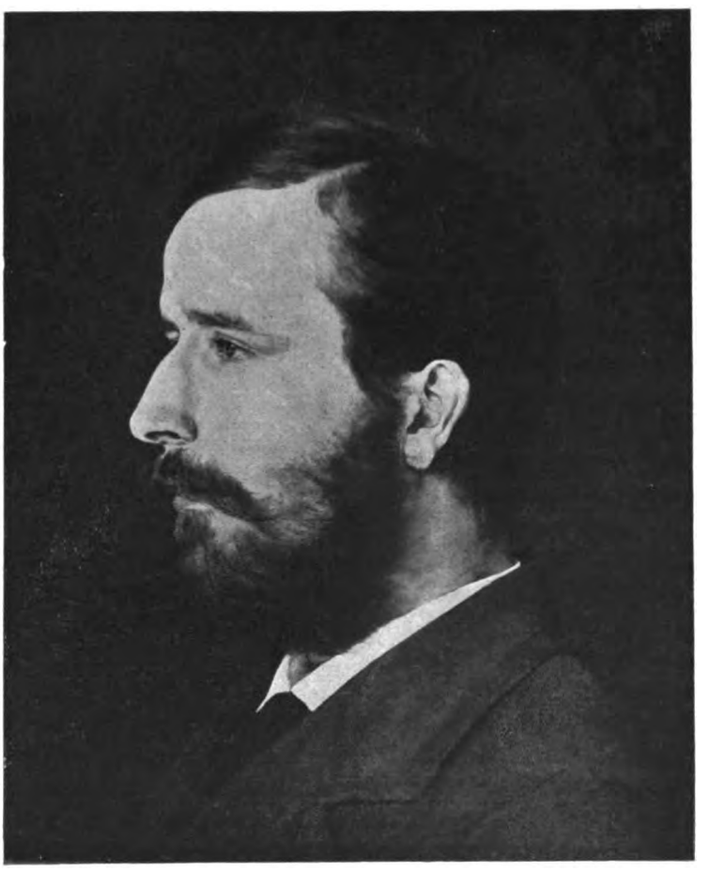
Daß auf Grund des Namens Defregger und Hirth du Frènes, die beide mit Leibl bekanntgewesen waren, mit solchen Arbeiten in München ein schwunghafter Handel getrieben wird, ist verständlich. Ob gut oder schlecht oder wie schlecht, danach wird nicht gefragt, ebensowenig wie danach, ob es denn überhaupt nur denkbar sei, daß Leibl es jemals vor einem solchen Modell auch nur eine Viertelstunde lang habe aushalten können. Der Name der Münchener Maler deckt eben die Ware. In der Nachlaßauktion Trübners wäre auch beinahe, als Nr. 209 des Kataloges, ein beliebiger Münchener Studienkopf, der mit Leibl nicht das

Digitized by Google

Geringste zu tun hatte, als Leibl verkauft worden, weil er unter Leibls Namen im Katalog stand und der Katalogverfasser, der jetzt aus dem Museumsdienst in den Kunsthandel übergetreten ist, nicht gesehen hatte, was er vor sich hatte. Doch wurde noch rechtzeitig gegen die Zuschreibung an Leibl Einspruch erhoben.

In diesem Zusammenhange sei auch eine Trübner-Apokryphe publiziert (Nr. 18). Signiert: „W. Trübner 1878". Man wird, da Trübner tot ist, künftig auch auf zweifelhafte Trübners zu achten haben.

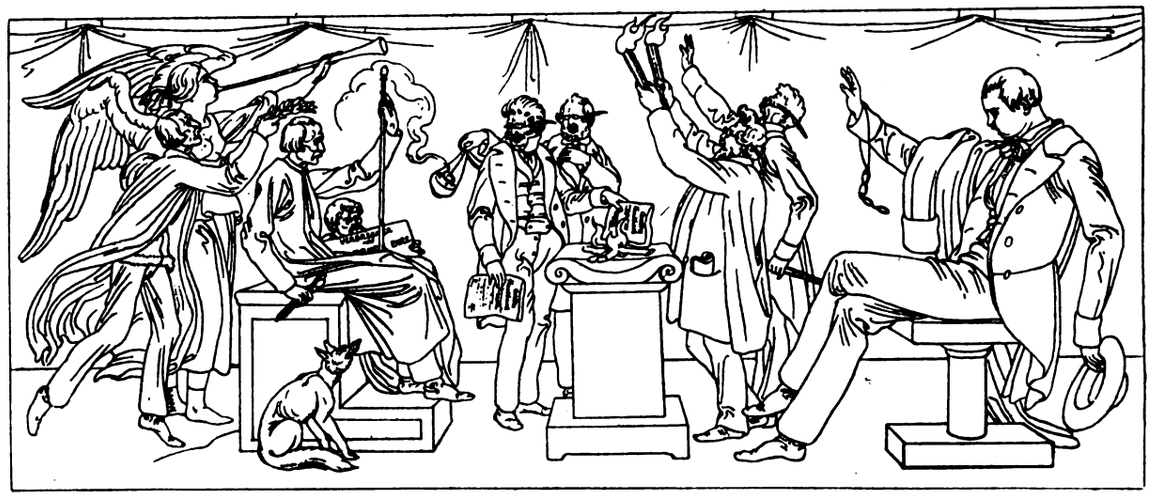
In den Reproduktionen dieses Aufsatzes sei bemerkt, daß nicht in allen Fällen die Signatur auf der Abbildung erkennbar ist. Dies liegt dann an unvermeidlichen Unvollkommenheiten der Reproduktionstechnik und nicht etwa, wie bei einem vor einiger Zeit gegen den Verfasser verhandelten Leiblprozeß der klägerische Anwalt geltend machte, an der Arglist des Verfassers.



EIN ECHTER LEIBL, BILDNIS DES MALERS SELIGER

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGR. GESELLSCHAFT, BERLIN

Digitized by Google



„KAULBACH" „ALLGEM. ZEITUNG" „REZENSENTEN-CHOR" „PUBLIKUM"

GENELLI UND KAULBACH

VON

RUDOLF OLDENBOURG

Seit dem endgültigen Verlust der gewaltigen barock-klassizistischen Handwerkstradition, die selbst dem geringen Talent Haltung geboten und es in den ihm angemessenen Zusammenhang ersprießlich eingeordnet hatte, hat die persönliche Verantwortlichkeit des Künstlers eine neue Bedeutung gewonnen. Der Mangel an gemeinsamer Bindung, die allein durch Religion, durch irgend eine Gemeinschaft metaphysischer Anschauungen zu denken wäre, stößt jeden einzelnen, — sofern er sich als Künstler behaupten will — in einen harten, entsagungsvollen Daseinskampf, nötigt ihn, werbend und abwehrend für seine Überzeugung einzutreten und gönnt ihm selten ein Durchdringen zu ungeteilter Anerkennung, da es an widersprechenden Erscheinungen nie fehlt und der Afterkunst (als Mitläufer oder paradoxem Bluff) mangels einheitlicher Urteilsnormen reichlicher Vorschub geleistet wird. Verloren ist der gesunde, fördernde Zwang, mit dem einst die Nachfrage eines unverbildeten Publikums und die Wünsche der Herrschenden dem künstlerischen Schaffen eindeutig seinen Weg wiesen, und in dem Chaos einer entgötterten Welt wird die Berufung des Künstlers je tiefer sie reicht, um so qualvoller angefochten.

In der erlauchten Schar deutscher Künstler des vergangenen Jahrhunderts, die in unverbrüchlicher Treue gegen sich selbst als „sehnsuchtsvolle Hungerleider" sich durchs Leben härmen mußten, gebührt — weniger in Ansehung des Talentes als der Gesinnung — Bonaventura Genelli ein Ehrenplatz. Dreißig Jahre unermüdlichen Schaffens, steter, demütigender Enttäuschung und darbender Armut vermochten nicht, den Glauben an sein Ideal zu erschüttern. Freilich konnte Genellis Begabung auf keinen Fall den ihr zustehenden Erfolg zeitigen, da es ihr an der Kontrolle eines zielbewußten Willens mangelte, der sie fruchtbringend auf ihr

Digitized by Google

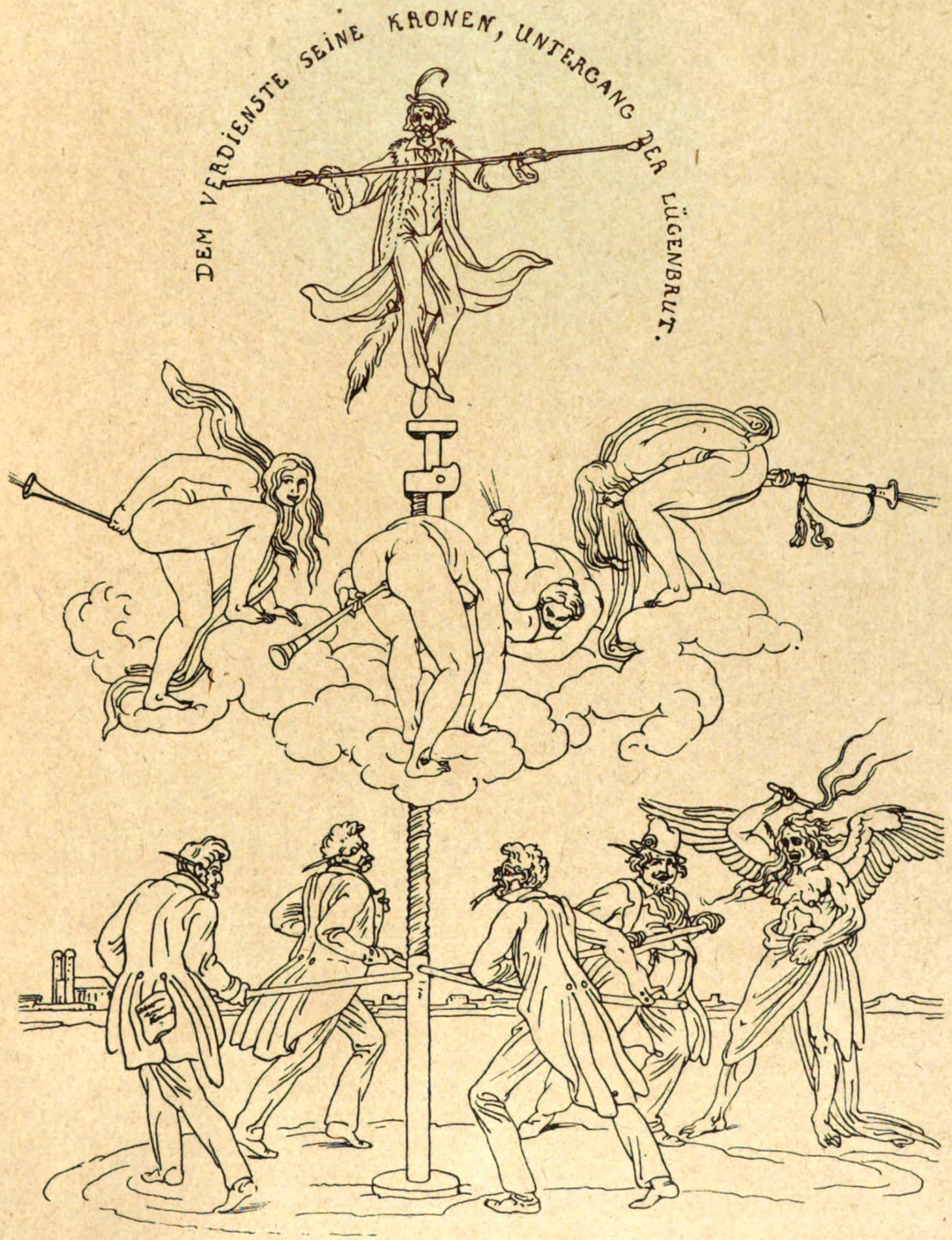
„BABILLO, DER MALERTEUFEL, FÜHRT EINEN KÜNSTLER IN VERSUCHUNG, KOMPOSITIONEN ZU SHAKESPEARES MACBETH ZU MACHEN, DIE, VON IHM NOCH NICHT GEZEICHNET, BEREITS DURCH EINEN REZENSENTEN BESCHRIEBEN WURDEN."

eigentliches Gebiet, die Graphik, beschränkt hätte. Mit seiner spröden, streng klassizistischen Umrißzeichnung, die gegen alle Bestimmung zur Malerei drängte, bleibt Genelli zeitlebens über sich selber im Unklaren und ragt unverstanden, wie ein zäher Anachronismus in die zweite Jahrhunderthälfte hinein.

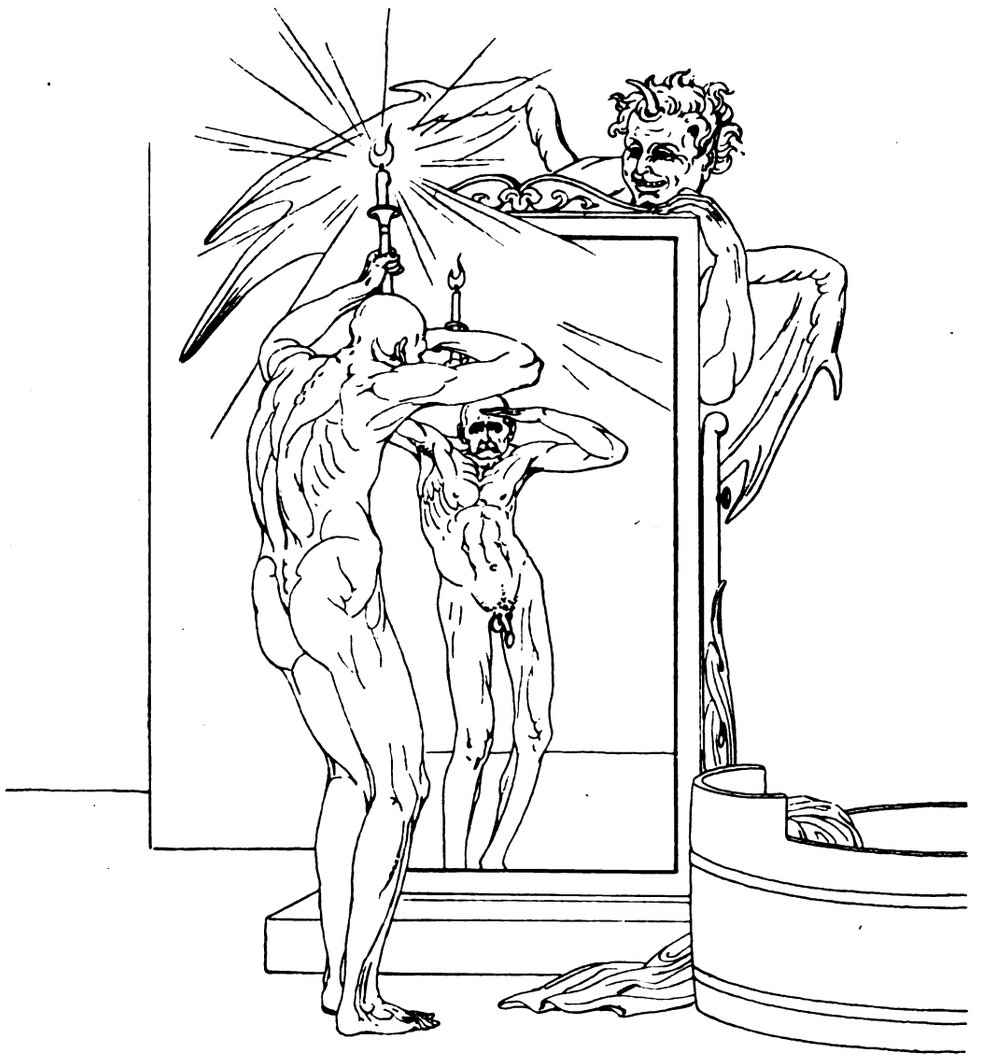
Doch solche Einwände betreffen Äußerlichkeiten: Historisches und Stilistisches, nicht aber das wesentlich Produktive und — das Ethische, die edle Gesinnung eines geläuterten, aus tiefster Nötigung entsprungenen Hellenentums, das Genelli inmitten einer Welt des Mißverstehens und wie zum Trotz gegen die zur Romantik abgeschweifte Kunstdiktatur des bayrischen Königs in dessen Residenzstadt hochhielt. Wäre er in München erschienen als Cornelius seine ersten Aufträge erhielt, so hätte es ihm an Ruhm und Unterhalt nicht gemangelt. Allein Genelli war ein Unzeitgemäßer. Die keusche Blüte jener echt deutschen Romantik, die Cornelius in der Form eines neu durchgeistigten zeichnerischen Klassizismus in Deutschland eingeführt hatte, war erloschen oder doch zurückgetreten gegen das unlautere Treiben eines mit allen Stilarten hurenden Eklektizismus, der die verquälte, in unserer Epoche gipfelnde Zerfahrenheit der künstlerischen Absichten nach sich zog und mit der Entmannung der Architektur die bildende Kunst überhaupt in ihrem Lebensnerv traf.

Alle niedrigeren Kunstinstinkte dieser späteren Romantik, all ihre ungesunden, hohlen und billigen Ambitionen fanden in Wilhelm Kaulbach ihren vollkommensten Exponenten. Der wohlmeinende, aber urteilslose Graf Raczynski hatte diesem goldenen Kalb der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts sein Piedestal errichtet, die Könige von Bayern und Preußen wetteiferten, ihm Weihrauch zu streuen, und der kunstbegeisterte Haufen — mit wenigen Ausnahmen — beklatschte sinn- und würdelos was immer von ihm ausging. Kaum je zuvor möchte es sich zugetragen haben, daß ein berechnender Intellekt durch alle erdenklichen,

Digitized by Google



Digitized by Google



„WIE EIN KÜNSTLER GEWAHR WIRD, DASS ALLE SEINE GEBILDE DOCH GROSSE ÄHNLICHKEIT MIT IHM SELBST HABEN. DER MALERTEUFEL ERGÖTZT SICH AM MONOLOG DES SICH BESPIEGELNDEN."

außerhalb der Kunst gelegenen Künste, durch bewußte und unbewußte Mystifikation einen minimalen Bestand bildnerischer Fähigkeit so lange zur führenden künstlerischen Macht aufzublähen vermochte, wie Kaulbach. War dieser Auswuchs beschämend für Deutschland, dem es gerade zu jener Zeit an echten Talenten wahrlich nicht gebrach, so mußte er unmittelbar aufreizend empfunden werden von denen, die im Bewußtsein ihrer menschlichen und künstlerischen Überlegenheit neben der üppigen Entfaltung dieses Popanz zu darben hatten. Die bloße Anweisung auf die Gerechtigkeit der Geschichte mag begreiflicherweise nicht immer hingereicht haben, sie mit ihrem Los auszusöhnen und selbst neidlose Künstler mußten sich unwillig zur Selbsthilfe gedrängt fühlen. Der fromme Schnorr schüttete seine Entrüstung in der bewegenden Schrift über Kaulbachs Pinakothekfresken aus, ohne freilich das Ansehen des durch die Presse einstimmig gestützten Künstlers ernstlich zu erschüttern. Ein anderes, sehr viel feineres und treffenderes Dokument der Ablehnung liegt uns in den Zeichnungen Genellis vor, die aus dem Besitz der graphischen Sammlung in

Digitized by Google

„ZUR NERVENSTÄRKUNG LEBT DER KÜNSTLER AUF DEM LANDE. ABGESPANNT DURCH ANGESTRENGTES LESEN VIELER LOBHUDELEIEN ÜBER SICH, IST ER IN SCHLAF GEFALLEN UND HAT EINEN GOLDENEN TRAUM. DIE RABEN HALTEN IHN FÜR TOT UND WÜRDEN IHN ANPICKEN, WENN DER COTTA'SCHE GREIF DIES ZULIESSE."

München hier der Öffentlichkeit übermittelt werden.*

Leider hat Graf Schack, aus dessen Hinterlassenschaft die Blätter stammen, über ihr Zustandekommen Aufschluß zu geben versäumt; sie sprechen jedoch klar genug für sich selber und sind zudem mit Beischriften weidlich kommentiert. Der Verantwortung seines Vorgehens bewußt, gab Genelli sich nicht mit einer flüchtigen Karikaturenfolge, einem der Laune entsprungenen Pamphlet in Zeichnungen zufrieden, sondern er ließ jeden einzelnen Entwurf zu vollendeter Bildmäßigkeit durchreifen. Der Ernst des Vortrags verschärft den Hohn des Inhaltes. Die gehaltvolle Prägung der Linie zwingt das Auge förmlich, jede Einzelheit durchzukosten und damit die Fülle der satirischen Anspielungen aufzunehmen. Blätter wie „Kaulbachs Traum" oder „Kaulbach vor dem Spiegel" gehören nach dem freien Duktus und dem vollkommen bildhaften Aufbau der Linien zum Erlesensten, was wir von Genelli besitzen, als ob der Ingrimm ihn

* Zwei weitere Blätter der Serie hat Hans Marshall, ein Enkel des Künstlers, in seiner Genelli-Biographie (Leipzig 1912) veröffentlicht.

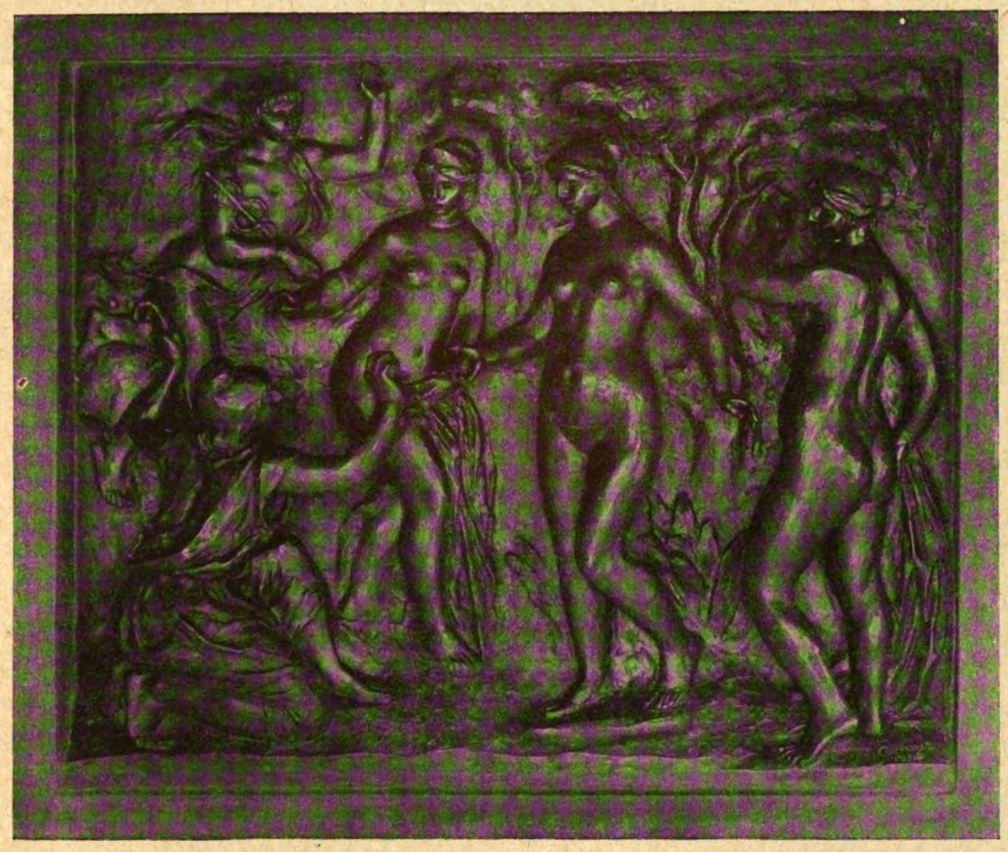
Digitized by Google

zur höchsten Anspannung seines künstlerischen Vermögens aufgereizt hätte.

Die Zeit hat ihr Richteramt an Kaulbach rasch und gründlich vollzogen. Nicht einmal die krampfhaften, vielfach so weit übers Ziel gespannten Belebungsversuche, die neuerdings mit der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts vorgenommen worden sind, haben uns sein Wirken — mit Ausnahme des Reinecke Fuchs — wieder nahegeführt. Ob der bitterernste Spott, den ein unbillig benachteiligter Zeitgenosse sich auf seine Kosten leistete, etwa diesem neue Teilnahme und Bewunderung eintragen könnte?

„BARMHERZIGKEIT, HERR REZENSENT! ICH KANN JA NICHT DAFÜR, DASS MAN SO DUMM IST UND GLAUBT, ICH SEI EIN GROSSER KÜNSTLER."

Digitized by Google



AUGUST RENOIR, DAS URTEIL DES PARIS. RELIEF

CHRONIK

RENOIRS PARISURTEIL

Im zweiten Heft dieses Jahrganges konnten wir die große Venus von August Renoir abbilden, die im Garten des Herrn Georg Reinhart in Winterthur steht. Heute lassen wir die Abbildung eines Reliefs folgen, das im Besitz desselben Sammlers ist. Alles Gute, das von der Rundplastik gesagt werden konnte, gilt auch von dem Relief; auch dieses ist ein echter Renoir von anmutiger Formenstrenge und ein Meisterwerk plastischer Reliefbehandlung. Der kniende Paris links und die weibliche Figur ganz rechts sind nahezu Rundplastiken. Venus, die den Apfel entgegennimmt, steht etwas weiter zurück, ist aber immer noch zu drei Vierteln Rundplastik. Ganz mit dem Hintergrund verbunden ist schon die dritte weibliche Figur; und der Merkur endlich schwebt auf einem vierten Plan. Diese Bewegung in die Tiefe macht das Relief sehr reizvoll. Der Betrachter ist nicht gebunden, es en face anzusehen; es entstehen neue reizvolle Überschneidungen, je nachdem er den Standpunkt wählt. Das Relief mißt 90 cm in der Breite und 74 cm in der Höhe.

BRUNO TAUT

Die zweite Ausstellung von Architekturentwürfen, die der „Arbeitsrat für Kunst" im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann) veranstaltet hat, gibt Gelegenheit, ein paar Worte über den Architekten Bruno Taut zu sagen, weil er die Blätter seiner „Alpinen Architektur" und eines „Architekturschauspiels für symphonische Musik" neben mehr oder weniger ideenlosen Albernheiten anderer Architekturromantiker ausgestellt hat. Es wird nötig über Taut zu sprechen, weil er sich seit einiger Zeit brünstig in den Vordergrund drängt und nicht wenig Verwirrung in jungen Köpfen anrichtet, und weil die Grenzen seines Talents meines Wissens noch niemals deutlich umschrieben worden sind.

In einer Zeit strenger Baugewohnheiten und solider Auf-

Digitized by Google

träge hätte Taut zweifellos einen Platz an zweiter oder dritter Stelle gut gefüllt. Seine abstrakte Ideologie wäre dann diszipliniert und wohltätig unterdrückt worden. Nun ist er in einer Zeit tätig, die dem unruhig spekulierenden Geist nicht genügend Bauaufgaben darbietet, die ihn nicht auf dem Bauplatz zu erziehen vermag. Sich selbst überlassen, ist der Originalitätslüsterne in die Nähe literarischer Bohêmiens geraten und ist selbst dabei literarisch geworden. Er hat die Schwächen seiner Begabung und die Lücken seiner Ausbildung durch revolutionäre Gesinnung wettzumachen versucht, und ist auf diesem Wege konsequent ins Papierene geraten. Mit dem Zeichenstift und mit der Schreibfeder zugleich. Er ist einer jener mathematisch veranlagten Romantiker, die eiskalt sind und doch vor innerer Glut zu explodieren scheinen. Er ist vom Kopf bis zum Herzen Gedanke, Theorie, Literatur, Ehrgeiz und Eifer. Er verfertigt Manifeste und entwirft architektonische Utopien, steht künstlerisch ganz links und ist in der Tat doch nur ein trockener Künstler mit viel Akademie. Er hat das, was man einen Klaps nennt und tut sich etwas darauf zugute; er möchte im besonderen eine neue Weltarchitektur aus farbigem, elektrisch erleuchtetem Glas schaffen, möchte alle irdischen Heimstätten bunt anstreichen, möchte die Baukunst wieder zum Mittelpunkt und zur Herrin aller Künste machen, Städte mit einer architektonischen Krone darüber errichten — und dergleichen wohlfeile Romantik mehr. Nietzsche hat einmal in einer Laune gesagt, die Alpen sollten stilisiert werden, und Taut ist flugs daran gegangen, konkrete Vorschläge auszuarbeiten. Die Ergebnisse sind in eben jenem Werke niedergelegt, das im „Folkwang–Verlag" erschienen und im Graphischen Kabinett ausgestellt ist.

Leider ist Taut ein mäßiger Architekt. Sogar ein mäßiger Theaterarchitekt. Er ist ohne treffende Einfälle, ohne originelles Formgefühl, ohne zwingende Raumvorstellungen, kurz ohne jene Phantasie, die erst den Baumeister macht. Der erste beste Idealentwurf von Schinkel für Theater oder Wirklichkeit steht unendlich hoch über diesen anmaßlichen Phantasien Tauts. Um nicht von italienischen Architekturphantasien der Renaissance zu reden. Vieles ist blanker Dilettantismus. Wenn man mit Architekturformen dichten und musizieren will, so muß man doch wohl etwas vom Dichter oder Musiker haben. Taut hat von beidem nichts. Er hat nur was vom Literaten, er ist ganz intellektualistisch. Er ist nicht einmal ein guter Zeichner der eigenen Einfälle. Auch als Zeichner ist er trocken, phantasielos, ohne reine und deutliche Vorstellung und unsicher dem Wesentlichen gegenüber. In der Zeichnung eines Arbeiterhauses von Tessenow ist mehr zeichnerische Phantasie als in dem ganzen Tautschen Opus. Die Abwesenheit jeder Art von künstlerischer Sinnlichkeit ist geradezu quälend.

Dieses alles ist, wie schon bei anderer Gelegenheit gesagt wurde, nicht ein Anfang, sondern ein Ende. In Tauts großsprecherischen Architekturentwürfen lebt der wilhelminische Geist weiter. Diese alpine Architektur, dieses Weltbaumeistertum ist nichts anderes als eine neue Auflage der Geistesverfassung, die uns die Siegesallee bescherte und verkündete, Berlin würde doch noch einmal die schönste Stadt der Welt. Nur geht die Geistesfahrt nun ins Uferlose, ins „Kosmische". Eine neue Religion wird so nebenbei gefordert. Völkerverbrüderung, ewiger Friede sind selbstverständliche Nebenerscheinungen dieser neuen Architektur. Solches vermag natürlich nur der Fanatismus. Taut ist Schwärmer und glaubt sich selber alles. Er ist als Persönlichkeit unangreifbar. Ich aber glaube ihm nicht ein Wort, nicht eine Form. Und es summt mir, bei der Betrachtung der Blätter, Goethes Vers im Ohr: „Jeglichen Schwärmer schlagt mir ans Kreuz im dreißigsten Jahre."

HUGO VOGEL

ist von der medizinischen Fakultät der Universität Berlin zum Ehrendoktor kooptiert worden. Anlaß: sein „Prometheus", ein 19 m langes al fresko-Monumentalgemälde im Hörsaal der ersten medizinischen Abteilung der Charité.

Hugo Vogel war einst ein leidlicher Interieurmaler und Porträtist. Seine Vergangenheit als Monumentalmaler ist schlimm. Von seinen Freskoleistungen ist noch die reitende Germania zu Merseburg in lebhafter Erinnerung; es war in der Gestalt so viel von der Jeanne d'Arc des Franzosen Dubois, daß sie nach einiger Zeit gründlich germanisiert werden mußte. Und was über die Monumentalbilder des Hamburger Rathauses zu sagen war, hat A. Warburg hier (Jahrgang VIII S. 427 ff.) sehr offen ausgesprochen. Das Prometheusbild — in dem übrigens auch ein „Verlorener Sohn" von Slevogt wieder auftaucht — ist noch schlimmer. Das Monumentale liegt in diesem Fall nicht in dem Wandbild Vogels, es liegt vielmehr in der Urteilslosigkeit der Fakultät, die mit dem Ehrendoktortitel einen solchen Riesenschmarren belohnt, es liegt in dem Umstand, daß die medizinische Jugend diesen Monumentalkitsch ansehen kann, ohne aus der Haut zu fahren.

DIE ZAUBERFLÖTE

Im Kunstsalon Paul Cassierer sind die neulich gezeigten — und hier von Max J. Friedländer gewürdigten — Randzeichnungen zu Mozarts Zauberflöte von Max Slevogt zum zweitenmal ausgestellt. Dieses Mal zusammen mit vielen vorangegangenen Entwürfen, Studien, Versuchen und in Verbindung mit einer Sammlung anderer Zeichnungeu, Illustrationen und Aquarelle.

Es ist festzustellen, daß die Lösungen, die Slevogt als endgültig erkannt hat, auch dem Betrachter in allen Fällen endgültig erscheinen wollen. So viele reiche und schöne Einzelfunde die Studien bieten — die Radierungen geben doch jedesmal die endgültige Zusammenfassung.

Deutlich wird angesichts der Studien, was auch schon vor den Radierungen empfunden wurde: daß die Notenteile, so geschickt, so geistreich und überzeugend sie auch einbezogen sind, ein wenig Fremdkörper bleiben. Die Notenseite war nicht zuerst da, die Notenteile sind später erst für das Bedürfnis zurechtgeschnitten worden. Darum handelt es sich auch nicht eigentlich um Randzeichnungen. Die Zeichnungen begleiten nicht, sie dominieren. Die Randzeichnung füllt zuweilen neun Zehntel der Seite, die Noten füllen nur ein Zehntel.

Hiervon abgesehen hat man einen reinen und großen Genuß, wie er in unsern Tagen selten geworden ist. Es ist ein solcher Reichtum von Einfall, Form und Gestalt ausge-

Digitized by Google

schüttet, die Einbildungskraft bewegt sich mit einer solchen Leichtigkeit dahin und überwindet die großen Schwierigkeiten so spielend, daß die Betrachtung der Blätter interessant wird, als läse man in dem spannenden Buch eines klassischen Erzählers. Von Slevogts Zeichnungen und Illustrationen ist hier so oft gesprochen worden, daß es sich heute erübrigt, mehr zu sagen. Es sollte nur nochmals bestätigt werden, welch schöne Frucht uns mit den Zauberflöte-Blättern in den Kriegsjahren und unter den Augen feindlicher Besatzungstruppen gereift ist.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Man stelle sich ausgewachsene siamesische Zwillinge vor, von denen der eine männlichen, der andere weiblichen Geschlechts, der eine schwarz, der andere aber weiß ist. Von denselben Eltern stammend, mehr als verbunden und doch zur Zeugung unfähig, unzertrennlich und doch einander feindlich: ein verderbliches Naturspiel, das mehr Grausen als Lachen erregt — und das ins Panoptikum der Weltgeschichte gehört!

UKTIONSNACHRICHTEN

VOM AMERIKANISCHEN KUNSTMARKT

BILDER AUS DER SCHULE VON FONTAINEBLEAU

Am 27. Februar ward im Plaza-Hotel unter Leitung von Thomas E. Kirby von der American Art Association die Bildersammlung des verstorbenen Herrn Ralph H. White aus Boston versteigert, der vornehmlich Landschaften aus der Barbizon-Schule besaß und einige Hauptwerke der an Barbizon anschließenden aber immerhin selbständig entwickelten Amerikaner, wie Blakelock und Innes, rechtzeitig erworben hatte. Den Rekordpreis erreichte nicht etwa Corot, sondern ein Hauptwerk von Innes: Sonnenuntergang am Fluß, („so schön wie ein Daubigny") das von einem Händler mit 17000 Dollar bezahlt wurde. Corots berühmter Bach mit dem Schimmel, „Le Passage du Gué", eine seiner träumerischen Visionen, mußte sich mit 10400 Dollar begnügen. Es gehört jetzt Herrn Bohumir Kryl, ein Name, bei dem man sich allerhand denken kann. Zehntausend Dollar sind heute immer noch eine halbe Million Mark, da versteht man, daß vor einiger Zeit eine Anzahl deutscher Kunsthändler in Dresden auftauchten als das Gerücht ging, die Sammlung Meier—von Dietel wäre eventuell zu haben.

Wir geben einige der wichtigsten Einzel-Preise, nicht ohne zu erwähnen, daß die 166 Bilder einen Gesamterlös von 114205 Dollar brachten. Nr. 90. Ch. Jacque, Schafhürde: 670 Dollar. — Nr. 92. Dupré, Fischerhaus: 260 Dollar. — Nr. 100. Rousseau, Brücke in Macon: 200 Dollar. — Nr. 109. Breton, Sicheres Nest: 975 Dollar. — Nr. 111. Bonnigton, Bauernhof: 300 Dollar. — Nr. 115. George Innes, Sommerlandschaft: 3100 Dollar. — Nr. 118. George Innes, Nach dem Regen: 3500 Dollar. — Nr. 136. R. A. Blakelock, Lagerfeuer: 750 Dollar. — Nr. 140. R. A. Blakelock, Die Jagd: 2700 Dollar. — Nr. 119. Fritz Thaulow, Mondschein im Dorfe: 425 Dollar. — Nr. 120. Jonkind, Holländischer Kanal; 850 Dollar. — Nr. 121. A. Mauve, Wasserloch: 650 Dollar. — Nr. 124. Diaz, Vor dem Sturm: 5200 Dollar. — Nr. 125. Corot, Weiden am Wasser: 5400 Dollar. — Nr. 126. Rousseau, Im Walde von Fontainebleau: 1900 Dollar. — Nr. 130. A. Vollon, Stilleben: 410 Dollar. — Nr. 132. E. Fromentin, Arabischer Hirt: 625 Dollar. — Nr. 133. Isabey, Amazonen, von Löwen überfallen: 350 Dollar. — Nr. 145. G. Michel, In der Umgegend von Paris: 275 Dollar. — Nr. 147. Claude Monet, Küstenlandschaft: 925 Dollar. — Nr. 152. Felix Ziem, Venedig: 1375 Dollar. — Nr. 158. Ziem, Konstantinopel: 2200 Dollar. — Nr. 157. Monticelli, Waldfest: 3900 Dollar. — Nr. 166. Monticelli, Kaiserin Eugenie mit Gefolge: 2300 Dollar. — Nr. 163. De Neuville, Szene aus dem deutsch-französischen Kriege: 1400 Dollar.

Diese Versteigerung, durch den Tatort (Plaza-Hotel) auch als gesellschaftliches Ereignis bemerkenswert, gibt ein gutes Bild von der augenblicklichen Kunstmode: Die amerikanischen Künstler führen die Preise. Blakelock und Innes, fü unsre Begriffe doch nur Epigonen der Holländer um Maris und Mauve herum, werden am höchsten bewertet, vielleicht unter dem Einfluß der während des Weltkrieges sehr hochgehenden nationalistischen Woge. Mauve ist gut bezahlt, ein berühmter Corot ebenfalls, dagegen die andren Begründer des paysage intime nicht ganz so hoch wie ihre Epigonen. Merkwürdig ist der Preis für Vollon, einen Künstler, der noch nicht so gut ist wie der Stillebenmaler Cals, seligen Angedenkens von Roger Marx und Viau. Der Sinn für das Phantastische und die Feerie ist in Amerika lebendig geblieben; Ziem und Monticelli sind teuer. Reichlich unkünstlerisch mutet der verhältnismäßig hohe Preis für den französischen Kriegsmaler De Neuville an. E. W.

NEW-YORK

Versteigerung von japanischen Farbendrucken.

In den letzten Monaten kamen zwei größere Sammlungen japanischer Farbenholzschnitte zum Verkauf, die von Lindsay Russel, früherem Präsidenten des „Japan Society of New-York" und die von Arthur Davison Fickie, Verfasser mehrerer Schriften über japanische Kunst; also Sammlungen, von Fachleuten zusammengebracht und im Punkte des Erhaltungszustandes und der Druckfrische mit äußerster Vorsicht durchgesiebt. Aber selbst, wenn man dies betont, darf man sich doch über die manchmal sehr hohen Preise wundern, welche die amerikanische Kunstmode diesen Dingen neuerdings wieder bewilligt. Das Triptychon des Hiroshige, Kisiji Noyama Kawa (Berg, Schnee und Fluß an der Straße nach Kiso), ein datiertes und signiertes Blatt aus dem Jahre 1857,

Digitized by Google

früher in der Sammlung Happer, ward von James F. Drake für die Summe von 800 Dollar erstanden. Natürlich ein Druck der ersten Ausgabe und von tadelloser Erhaltung. Das einzige Blatt von Sharaku, das Russel besaß, der Schauspieler Iwai Hanshiro in einer Frauenrolle, brachte 150 Dollar. Von Sharakus Nachahmer Utagawa Ichiyosai Toyokuni wurde ein Schauspielerkopf mit 100 Dollar bewertet, Chokosai, ein Schüler von Yeisho, mit 230 Dollar für das Triptychon: Das gelbe Boot der Freuden. Während ein großes Surimono von Hokkei, Neujahrstraum, ein Druck in Gelb, Blau und Silber, 130 Dollar brachte, wurden Surimonos von Hokusai mit „nur" 50 Dollar bezahlt. Ein Triptychon von Hiroshige, Awa Naruto No Fukei, galt 170 Dollars. Hokusais Fuji bei klarem Wetter: 155 Dollar. — Pfau und Päonien: 300 Dollar. — Utagawa Kuniyoshi, Die Rache der Taira-Geister in der Bucht von Daimotsu (Triptychon): 330 Dollar. — Kuniyoshi, Kiso Yama Kawa im Schnee: 135 Dollar. — Harunobu, Ankleideraum eines Hofmannes: 230 Dollar. — Hiroshige, Mondlandschaft: 475 Dollar. — Hiroshige, Zwei Figuren im Schnee (Triptychon): 310 Dollar. Der Käufer dieses berühmten, unter Mithilfe von Kunisada gearbeiteten Blattes ist Mr. Howard Mansfield, nächst Fickie und Colo einer der größten Sammler japanischer Drucke in Amerika. Hiroshige-Landschaften, Einzelblätter, kosteten durchschnittlich 120 Dollar, gelegentlich das Doppelte. Eine Kopie nach einem der berühmtesten Blätter von Hiroshige, Adler über einer beschneiten Ebene, erreichte noch 180 Dollar. Toyonobus Pfostenbild, Abendspaziergang (ca. 70:20 cm), das mit 100 Dollar ausgeboten, wurde mit 2400 Dollar zugeschlagen — es ist das berühmte Blatt von dem Jüngling mit dem Schirm und der Papierlaterne. Der vorliegende Druck war gelb, rot, orange und hellgrün. — Kiyonobu II, Der Dichter an der Küste zu Suma: 800 Dollar. — Kiyonaga, Sunida-Fluß: 625 Dollar. — Kiyonaga, Serenade (Triptychon; das Hauptwerk des Meisters): 1700 Dollar. — Kiyonaga, Mündung des Sunida-Flußes: 1100 Dollar. — Shuncho, Haus mit Blick in den Garten (Triptychon): 1150 Dollar. — Sharaku, Daimyo Moronao: 1050 Dollar. — Sharaku, Mann mit Schwert: 875 Dollar. — Utamaro, Mädchen mit Vogelbauer, auf Mika-Grund: 650 Dollar.

Es ist, wie gesagt, immerhin erstaunlich, daß drüben gute Japandrucke jetzt soviel kosten wie Bilder von Mauve und Daubigny. Ohne die sehr weitgehende Verachtung gegen diese geschmackvollen Erzeugnisse spätöstlicher Graphik mitzumachen, in der sich einige unsrer China- und Japan-Forscher vor einigen Jahren gefielen, ist doch zu sagen, daß bei so auffallender Preisbewertung die Mode eine große Rolle spielt, jene Mode, die seinerzeit auch die englischen Schabkunstblätter und die farbigen Radierungen so über Gebühr teuer machte. Die wenigen öffentlichen Sammlungen in Deutschland, die rechtzeitig Japandrucke in großem Stile erwarben (Hamburg, Berlin und Bremen vor allen) haben jedenfalls im Anlagesinne einen bedeutenden Wertzuwachs zu verzeichnen. E. W.

NEW-YORK

Versteigerung der Graphik-Sammlung S. S. Rosenstamm. American Art Galleries 28. Februar 1920. Rembrandt und Anders Zorn.

Der verstorbene Sammler Rosenstamm besaß Stiche von Dürer, Radierungen von Rembrandt und Anders Zorn, dann noch Cole, Bartlett, Seymour-Haden und andre Engländer. Die 170 Blätter, die nach seinem Tode zur Auktion kamen, brachten 61742 Dollars. Über die Dürerpreise liegt ein Bericht uns nicht vor, nur über Rembrandt und Zorn. Wir notieren einige Hauptblätter (sämtlich in prachtvoller Erhaltung; in diesem Punkte war Rosenstamm unerbittlich) von Rembrandt: Nr. 82. Die Brücke beim Landgut des Six: 1025 Dollar. — Nr. 84. Landschaft mit Milchmann: 2300 Dollar. — Nr. 85. Das Landgut des Goldwägers: 3100 Dollar. — Nr. 87. Clement de Jonghe: 2700 Dollar. — Nr. 89. Ephraim Bonus: 2400 Dollar. — Nr. 90. Bürgermeister Jan Six: 2100 Dollar.

Alle diese Blätter wurden von Händlern erworben.

Dann kam, auch unter starker Beteiligung des Kunsthandels, das Werk des Anders Zorn an die Reihe und damit ein etwas wehmütig stimmender Rekord: In einer Auktion, wo Rembrandts Radierungen bis 3100 Dollars kosten, wird eine Radierung von Anders Zorn mit 3900 Dollars bezahlt! (Augenblicklich sind das beinahe eine Viertelmillion Mark.) Es war das „Badende Mädchen vom Rücken gesehen", dritte Fassung (v. Schubert-Soldern kennt in seinem Katalog nur zwei Fassungen), ein zweiter Zustand von zweien, dreizehnter Druck. Der Händler Hahlo kaufte diese Seltenheit. Aber auch die anderen Zorn-Blätter waren sehr teuer: Kennedy zahlte für Rosita Mauri 1525 Dollar. Keppel für das Doppelbildnis Zorn und Frau 1500 Dollar. Hahlo für Mme. Armand Dayot 1650 Dollar und H. V. Jones für St. Ives Le Pecheur 1200 Dollar. Der Walzer brachte 1450 Dollar, Kennedy gab 1175 Dollar für den Sturm, Knoedler für den Omnibus 1100 Dollar, Roullier (ein Händler in Chicago) für den Toast 1900 Dollar, und Kennedy für Annie, l'Irlandaise 1900 Dollar.

Auch ein Gemälde von Zorn kam unter den Hammer, ein schwedisches Milchmädchen mit roter Schürze und zwei Milcheimern auf der Schulter, in Winterlandschaft. Knoedler & Co. kauften es für 7000 Dollars.

E. W.

* * *

Albrecht Altdorfer, Mit etwa 80 Abbildungen, gewählt und eingeleitet von Professor Dr. E. W. Bredt. Hugo Schmidt, Verlag, München 1919.

Wie schwer es heutzutage dem Gelehrten gemacht wird, eine aus eigenem Antrieb unternommene Schrift gedruckt zu bekommen, so eifrig sind die Verleger in Unternehmungen, die sie selbst geplant haben. Verständnis für alte und neue Kunst in die „weiteren Kreise" zu tragen, scheint ihnen noch immer erfolgverheißend und dafür das Papier nicht zu teuer zu sein. Nicht gering ist die Verführung, die so an die Kunstgelehrten herantritt. Sie laufen Gefahr, Organe der Geschäftsinitiative und mittelbar Diener des breiten Geschmacks zu werden, zumal da die wissenschaftlichen Zeitschriften gegenwärtig einen verzweifelten Eixstenzkampf

Digitized by Google

führen. Wie die Dinge liegen, sollte die Kritik wenigstens auf dem Posten sein und das ihrige tun, das Bessere nach vorn zu rücken und gegen Ausartungen gewissenloser Vielschreiberei anzukämpfen. Gewöhnlich wird aber die fachwissenschaftliche Leistung von einem Konkurrenten des Verfassers streng gerichtet, während anspruchslose Kompilationen mit gleichmäßigem Wohlwollen aufgenommen und dem Publikum unbedenklich empfohlen werden.

Die kleinen und wohlfeilen Hefte, die der Verlag Hugo Schmidt in München als „Kunstbreviere" herausgibt, wenden sich entschieden an die Menge. Zuständig zum Urteil ist fast mehr der Pädagoge als der Kunstgelehrte. Auf ein Heft aus dieser Folge, das von W. Bredt verfaßt und dem Regensburger Maler Albrecht Altdorfer gewidmet ist, möchte ich hier aufmerksam machen, weil es mir ein guter Gedanke zu sein scheint, diesen Meister herauszugreifen und ihn einzureihen unter die Persönlichkeiten, die volkstümlich gemacht werden sollen. Und es scheint mir auch, daß Bredt erfolgreich ist und eine Angelegenheit der Kunsthistoriker Vielen — so Vielen, daß der Verleger zufrieden sein kann — anziehend, interessant und verständlich macht. Namentlich mit der Verständlichkeit hapert es allzu oft, indem die Autoren fürchten, der Text möchte, wenn er durchsichtig ausfiele, gar zu dünn und nichtig erscheinen, und es auf diese Gefahr nicht ankommen lassen.

Von der Aufnahmefähigkeit der weiteren Kreise kann man sich schwer einen Begriff bilden. Man setzt wohl, wenn man wenig voraussetzt, immer noch zu viel voraus. Sicher ist, daß der Lehrer von der allgemeinen Sehart und Denkweise unserer Tage ausgehen muß und, wenn er etwas von alter Kunst verkündet, gut tut, dort anzuknüpfen, wo sich das Alte als unmittelbar wirksam und modernen Augen faßlich erweist. Im Fall Altdorfers ist dies nicht schwer, und Bredt konnte auf geradem Wege zum Ziele gelangen.

Das kleine Buch ist nicht gerade streng komponiert, setzt sich vielmehr aus locker gereihten Aufsätzen, Notizen und Zitaten zusammen. In einem längeren Kapitel mit dem Titel „Glück und Art Altdorfers" wird das unbefangen spielende, harmlose und phantasievolle Wesen des Regensburgers treffend geschildert. Dann eine kurze kompilatorische Notiz über Altdorfers Leben und ein Aufsatz über den Erzähler Altdorfer. Anhängsel folgen: über die Landschaft der Alexanderschlacht, des Gemäldes in der Münchener Pinakothek. Bredt stellt auch die Frage, was Altdorfer von der Schlacht bei Arbela wissen konnte, aus der damals bekannten Literatur (sollte nicht ein bayrischer Hofhistoriker geholfen und dem Maler eine Anweisung vorgelegt haben?) Ein längeres Zitat aus Friedrich Schlegels Schriften bezieht sich auf dasselbe Bild. Diese Inkunabel der Historienmalerei regt mancherlei Gedanken an. Altdorfer hat sich mit gesundem Instinkt aus der Affäre gezogen, indem er Ausdruck, Größe und weltgeschichtliche Stimmung in die Landschaft verlegte.

Schließlich druckt Bredt noch mehrere Gedichte aus dem sechzehnten Jahrhundert und die Novelle von Virgil und der Kaisertochter ab, um das Inhaltliche in einigen Kupferstichen Altdorfers zu deuten und zu beleuchten.

Im Ganzen ist die Persönlichkeit des Meisters damit gut umrissen. Bei näherem Zusehen zeigt sich Altdorfer freilich wandlungsfähig und von allen Zeitwinden leicht bewegt, nämlich in seiner mittleren Zeit laut und dramatisch, in der Spätzeit klassizistisch in der Weise der Nürnberger Kleinmeister. Immerhin das Temperament, das Bredt beredt schildert, wirkt überall durch. Mit seiner Liebe zu diesem Temperament hat das Buch werbende Kraft und mag wirklich helfen, dem alten Meister neue Freunde in größerer Zahl zu gewinnen. Ludwig Richter, der sich doch in einem engen Kreise bewegt, kann ihm sehr wohl etwas von seinem Platz im Deutschen Haus abtreten.

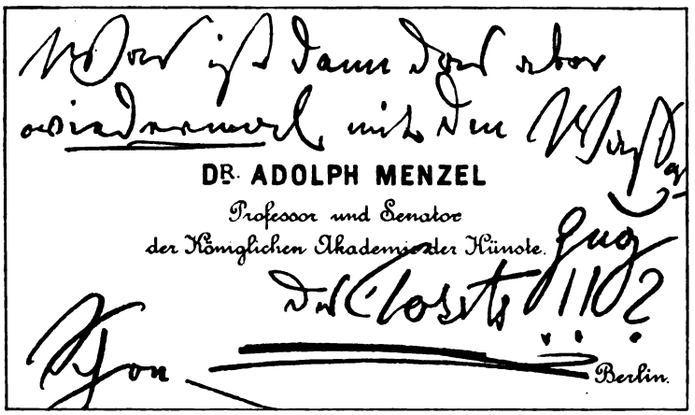
Max J. Friedländer.

Karl Scheffler: „Die Melodie". Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1919. 88 Seiten. Kl. 8°.

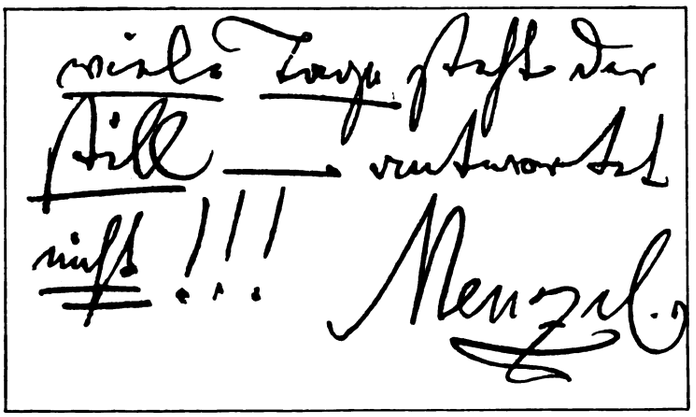
Ein anregendes hochzubewertendes Buch eigenster Anschauung. Breit gefaßt nimmt Scheffler „Die Melodie" als Gleichnis auf das formenbildende Agens der Kunst. Im ersten Abschnitt führt er eine dreigeteilte Synthese durch, das melodische Prinzip der Musik, der Dichtkunst, der Baukunst und Malerei beleuchtend. Scheffler will nicht so sehr die engbegrenzte Melodie als ein durch Harmonie und Tonbewegung dargestelltes Objekt betont wissen, sondern er nimmt die Melodie als Träger und kinetische Spannung eines seelischen Ruhezustandes, der aus der Harmonie der immanenten Seele mit der transzendenten Gottheit, also aus dem Problem der Menschwerdung im höchsten Sinne des Worts resultiert. Er kommt sodann im dritten Teil auf die Hemmungen zu sprechen, die unsrer Zeit der letzten Vergangenheit das Melos raubten und dafür das uneingestanden, richtungslos barock verzerrte Gesicht als Ersatz hinterließen. Eben, die Barockdefinition Burckhardts „Affekt und Bewegung um jeden Preis" ist es, die unsre historisch sich verteidigende Kunstjugend geradezu zum Gesetz erhoben hat. Wir suchen in der gerüst- und haltlosen Konzeption in Form und Rhythmus, im labilen Spiel des im Kaffeehaus geborenen jeu d'esprit, im durch differenzierten Schwankungen der pathologischen Seele atektonischen Medusenkult umsonst nach breit ausladender Konzentration, Atem und Melodie. Mit einer bitteren, doch verheißungsvollen Prophetion schließt Scheffler: „Dieses Jahrhundert ohne Melodie hat sich nun selbst gerichtet, es vernichtete sich selbst in dem ungeheuersten Krieg und frißt, wie Saturn, seine eigenen Kinder. Es stirbt an seiner übermütigen Verzweiflung, an seiner frechen Leere", an seiner prunkenden Gefühlsarmut! Es stirbt! Durch das Toben der Vernichtung aber klingt ganz leise und wie von fern ein neuer Ton . . . Irgendwo und irgendwann muß das Melodische wiedergeboren werden. Eine ganze Menschheit hungert nach Entscheidungen des Gefühls und nach der schönen Bewegung der Seele, sie hungert nach einem neuen Leben, das von innen, nicht von außen mehr bestimmt wird." Erwin Lendvai.

Digitized by Google

MENZELIANA



VORDERSEITE



RÜCKSEITE

ORDNUNG

Lichtwark erzählte, Menzel hätte ihn einmal bei einem Besuch im Atelier gezeichnet. Er freute sich sehr und hoffte, Menzel würde ihm die Zeichnung schenken. Als der Künstler aber fertig war, trat seine Schwester, die ihm den Haushalt führte, heran, sah ihm über die Schulter und sagte: „Das kommt in Mappe siebenunddreißig."

ACHTZEHNTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 7. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft XI

KUNST und Künstler

BERLIN

Preis 18 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 7.50 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT XI August 1920

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 18.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 20.—
DURCH DAS POSTZEITUNGSAMT BEZOGEN M 20.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XI

AUFSÄTZE

	Seite
Albert André: Renoir	473
Karl Scheffler: Ernesto de Fiori	480
Ida Beer-Walbrunn: Trübner und seine Beziehungen zu Leibl und Schuch	489
Hermann Uhde-Bernays: Chassériaus Radierungen zum Othello	501
Auktionsnachrichten	507
Kunstausstellungen: Lübeck, Bremen	510
Neue Bücher	511
Chronik	513
Künstleranekdoten	514

ABBILDUNGEN

	Seite
Wilhelm Leibl: Männerkopf	472
August Renoir: Diana als Jägerin	474
—: La grenouillière	475
—: Sinnendes Mädchen	477
—: Zwei junge Mädchen	478
August Renoir: Landschaft	479
Ernesto de Fiori: Liebespaar	480
—: Kniende	481
—: Mädchen	482
—: Lebensgroße Frau	483
—: Der Mann	485
—: Jüngling	486
—: Schreitender Jüngling	487
Wilhelm Trübner: Wildenten	489
—: Bildnis Frl. K.	491
—: Bildnis Schuchs	493
Albert Lang: Maler Heinrich	495
—: Der Trinker	497
Wilhelm Trübner: Selbstbildnis als Dragoner	498
Wilhelm Leibl: Junge mit Halskrause	499
Th. Chassériau: Sechs Radierungen zum Othello	501—506
Ernesto de Fiori: Mädchen mit Tuch	512
—: Aktzeichnung	513

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 ‹AM OBELISK›

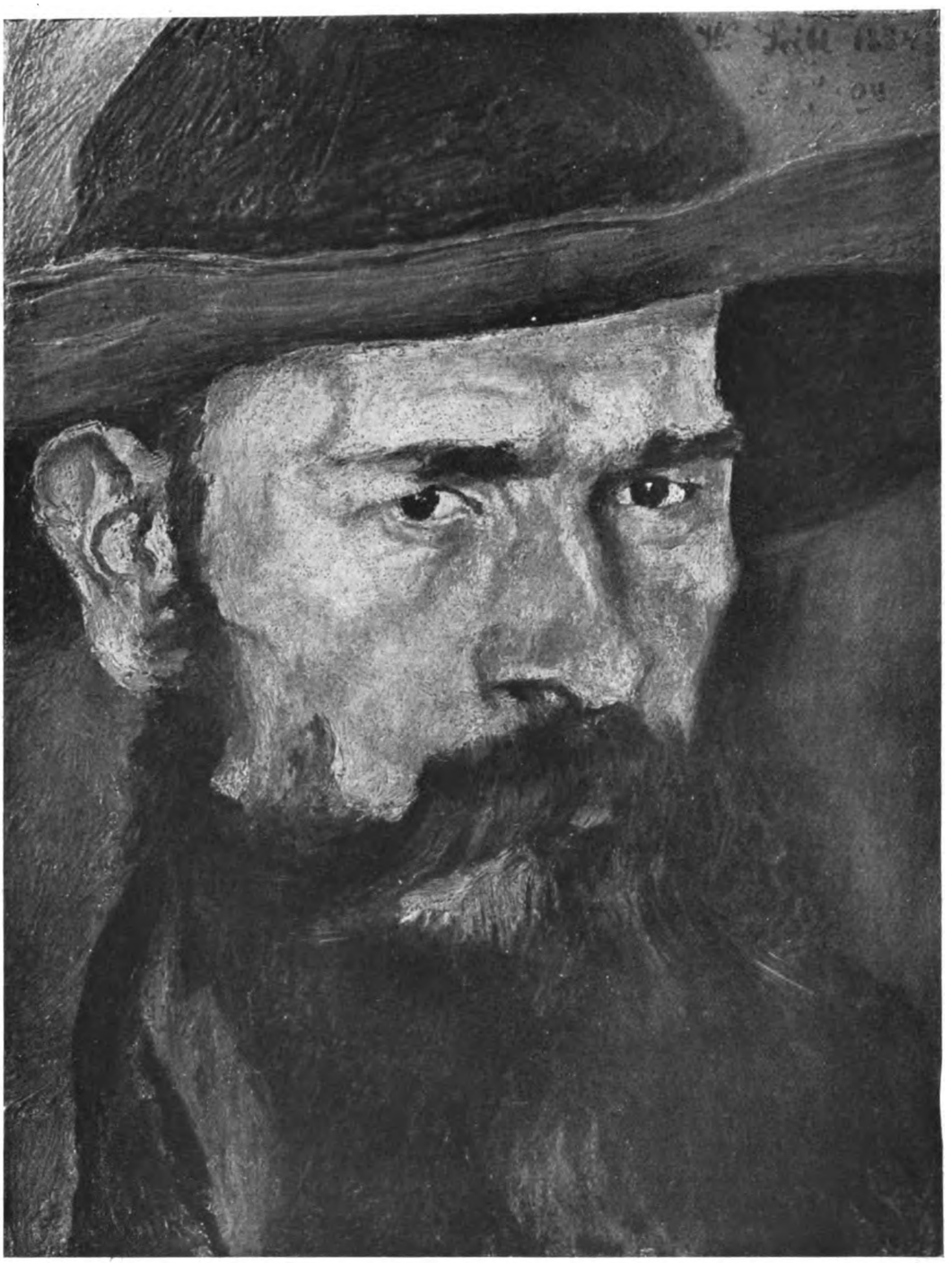
GALERIE
CASPARI
München, Briennerstr. 52
‹Eichtal-Palais›

Graphisches Kabinett

Moderne
Meister

Digitized by Google

Digitized by Google



WILHELM LEIBL, STUDIENKOPF EINES MANNES VOR GRÜNEM HINTERGRUND. 1884

Digitized by Google

Kunst und Künstler

RENOIR

Renoir sucht jedem äußeren Erfolg auszuweichen. Er hat sich auf kein bestimmtes Genre festgelegt, sondern malt Landschaften, Figuren, Früchte, Blumen, große Kompositionen und auch kleine .... Und ist nie mit sich zufrieden.

War er nach einer Periode des Suchens auf einem Reifepunkt angekommen, so begnügte er sich nicht mit dieser Formel, die Gefallen erregte, sondern schritt weiter nach neuer Realisierung suchend; aber er stieß dadurch ein Publikum, das bereits ihm zuzuströmen begann, von neuem vor den Kopf.

Rat zu geben erscheint ihm eine schwerwiegende Sache. Er tut es nur schüchtern und unter Entschuldigungen.

Denn ein einziges Wort kann für lange Zeit irreführen.

Mit Bedauern vermißt er die alten Zeiten, wo man, gründlich ausgebildet nach einer reichlich bemessenen Lehrzeit, die Laufbahn eines Malers begann.

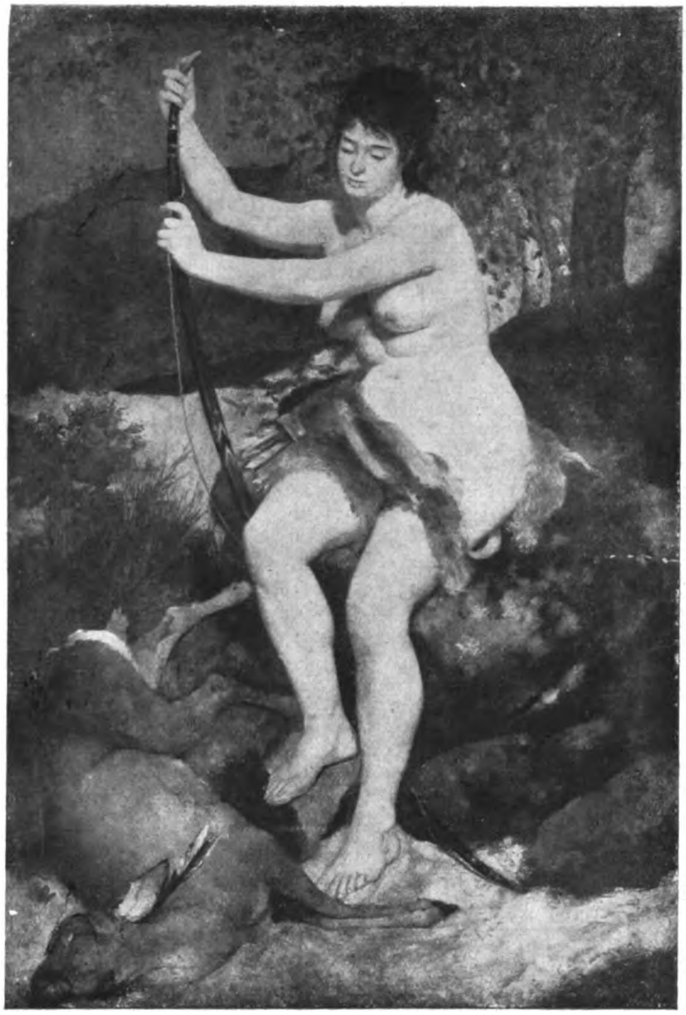
Er sagt: „Man wollte diese Lehrzeit durch die École des Beaux-Arts ersetzen, wo man aber nur ein Wettlaufen nach Auszeichnungen, Romreisen, Medaillen usw. lehrt und offizielle Maler fabriziert. Der Staat, in dem Wunsch zu protegieren, setzte eine Menge Verblendeter in die Welt und führt die öffentliche Meinung irre, die logischerweise annehmen muß, der am höchsten ausgezeichnete sei auch der größte Maler.

„In Wirklichkeit können wir nichts mehr, und sind unsrer Sache in nichts mehr sicher.

„Betrachtet man die Werke der Alten, so vergißt man es sich aufzuspielen. Vor allem waren diese Leute bewunderungswürdige Handwerker. Sie verstanden ihr Handwerk! Darin liegt alles. Die Malerei ist keine Schwärmerei. Sie ist zuerst ein Handwerk und das muß man als guter Handwerker ausüben. Aber jetzt ist alles untereinander gebracht. Die Maler halten sich für außergewöhnliche Menschen, und bilden sich ein, daß sie die Welt ummodeln, wenn sie anstatt schwarz blau sehen.

* Diese Aufzeichnungen, die Renoir in seiner ganzen vorbildlichen Künstlergesinnung erscheinen lassen, sind einem soeben in Frankreich erschienenen Buch von Albert André entnommen.

Digitized by Google



AUGUST RENOIR, DIANA ALS JAGERIN
1866–67

„Ich für meinen Teil habe mich stets dagegen verwahrt, ein Umstürzler zu sein, ich habe immer geglaubt und glaube heute noch, daß ich nur fortführe, was andre vor mir und weit besser als ich gemacht haben."

Seine Leidenschaft, sein „Dada", wie er es nennt, läßt ihn die schlimmsten Dinge fast mit Gelassenheit ertragen.

Im Krieg verlebte einer seiner Söhne, nach einer schweren Verwundung, seinen Genesungsurlaub bei ihm. Am Tag der Abreise, nach herzzerreißendem Abschied, saß Renoir lange Zeit wie vernichtet da, den Kopf auf die Brust gesenkt, und murmelte vor sich hin: „Mein Junge, mein Junge." Dann hob er den Kopf und verlangte heftig: „Tragt mich ins Atelier...."

Sein Modell war den Tag nicht gekommen. Die Köchin zeigte ihm Fische, die ein Fischer eben gebracht hatte. Er ließ sie auf eine Serviette legen, und fing an zu malen mit tränenden Augen, zitternder Hand, sein armer Körper von Schluchzen geschüttelt, ein Jammerbild.

Und nur die Malerei machte ihm an diesem Tag den Gedanken erträglich, daß sein Sohn neuen Gefahren entgegenging...

Er kämpfte für Wagner, besuchte eifrigst mit seinem Freund Bazille und dem Richter Lascoux die Konzerte Pasdeloup. Aber er hatte nur eine Passion; Konzerte und literarische Abende hinderten ihn daran, früh im Atelier zu sein. So strich er sie aus seinem Leben.

„Ich habe meine besten Freunde, ohne mich mit ihnen verzankt zu haben, aufgeben müssen, da sie nie pünktlich sein konnten, nie zu Bett gingen, und zu viel über Kunst redeten. Diese Art Geschwätz war mir immer ein Greuel."

Er erregt sich leidenschaftlich bei jeder Diskussion, aber seine Überlegung siegt. Er ist Maler und will nichts anderes sein.

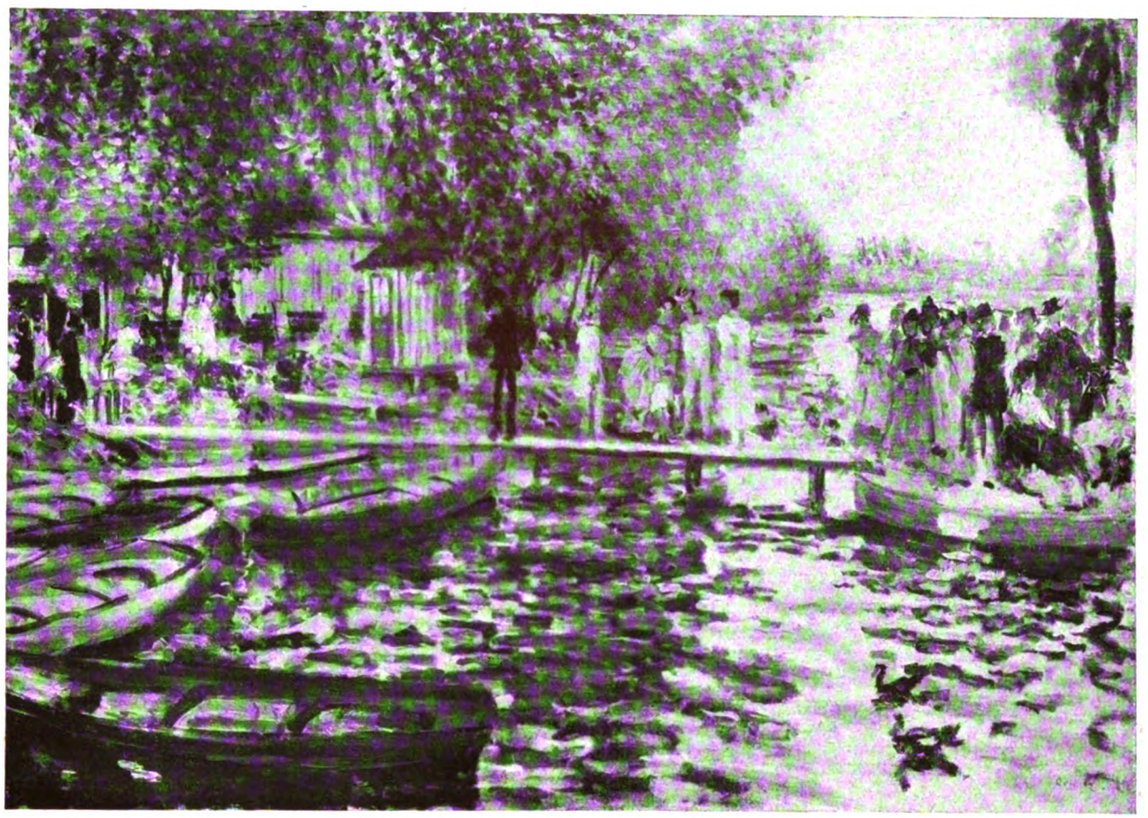
„Was geht mich das alles an? Kaum, daß ich mein Handwerk verstehe, und ich sollte mir einfallen lassen.... Wir gehen zu Grund an dieser Krankheit, uns mit anderen Dingen beschäftigen zu wollen, als zu denen wir gemacht sind."

„Man muß sich nicht zu viel einbilden, aber man muß sich auch nicht weniger dünken als die andern. Man soll sich kennen und wissen, was man wert ist.

„Wenn ich die Alten ansehe, komme ich mir recht klein vor, und doch glaube ich, daß von meinen Arbeiten genug übrig bleiben wird, um mir einen Platz in der französischen Schule zu sichern, in dieser Schule, die mir am Herzen liegt, die so anmutig ist, so licht, so duldsam und so gar nicht aufdringlich."

Seine Malerei steht in ständigem Kontrast zu seinem äußeren Leben. Er lebt fast wie ein kleiner Bourgeois, doch was er produziert, ist Kühnheit, Überfluß, Verschwendung; man möchte sagen, daß

Digitized by Google



AUGUST RENOIR, LA GRENOUILLIÈRE. 1868

seine schöpferischen Fähigkeiten, um sich zu entfalten, dieser einförmigen, farblosen Existenz bedürfen....

„Die Malerei ist dazu da, die Wände zu schmücken. Sie muß also so reich wie möglich sein. Da wir nun einmal gezwungen sind, Staffeleibilder zu malen, möchte ich sie auch liebenswürdig und heiter haben und hübsch, ja hübsch!

„Es gibt Widerwärtiges genug im Leben, als daß man noch mehr dazu fabrizieren sollte.

„Aber man kann schwer begreiflich machen, daß heitere Malerei höchste Kunst sein kann.

„Weil Fragonard lachte, war man schnell bei der Hand, ihn für einen kleinen Maler zu erklären.

„Man nimmt Leute, die lachen, nicht ernst, die Kunst im Gehrock imponiert immer, sei es in Malerei, Musik oder Literatur.

„Der einfachste Gegenstand bleibt ewig neu.

„Es wird nicht besseres erdacht werden können als die nackte Frau, entsteige sie der salzigen Flut oder ihrem Bett, heiße sie Venus oder Nini.

„Jeder Vorwand, der Stoff zu einer Komposition gibt, ist gut.

„Nur nicht zu viel Literatur, nicht zu viel Gedankliches in den Figuren.

„Pére Corot sagte, wenn ich male, will ich dumm sein; und ich gehöre ein bißchen zur Schule von Pére Corot....

„Diese Ausdruckselemente sind beinah immer im Widerstreit mit der schönen, gesunden Kunst.

„Seht die Griechen der guten Epoche an, und Rubens, Titian, Veronese und den guten Corot!

„Eines meiner Bilder ist mir verekelt worden, seit man es „Nachdenken" taufte.

„Hören Sie zu, ich will Ihnen mein Geheimnis verraten, erzählen Sie es aber nicht weiter. Ja, ich will Ihnen verraten, wo ich das Geheimnis der Malerei entdeckt habe.... In einem Tabakbureau! Als ich eines Tages, immer an die verwünschte Malerei denkend, Zigarren kaufte, präsentierte mir die Verkäuferin zwei Schachteln zur Auswahl: „Colorado? Claro?" „Colorado! Claro!" rief ich, aber

Digitized by Google

das ist es ja, das ist sie, die Malerei .... ich hab's, ging und trug die beiden Schachteln heim."

„Wie schwer ist's, den richtigen Augenblick nicht zu versäumen, wo man bei einem Bild mit der Naturnachahmung aufhören muß. Die Malerei darf nicht nach dem Modell riechen, und doch muß man die Natur durchfühlen. Bilder sind keine Aktenstücke. Ich liebe Bilder, die mich, wenn es sich um eine Landschaft handelt, auffordern darin spazieren zu gehen, oder ist's ein Frauenbild, mir Lust machen, mit der Hand über Brust und Nacken zu gleiten. Corot brauchte sogar recht derbe Worte, um das auszudrücken.

„Fragen Sie mich nur nicht, ob die Malerei objektiv oder subjektiv sein soll, es ist mir verflucht einerlei. Ich bin immer erschrocken, wenn die jüngeren Maler zu mir kommen und mich über die letzten Ziele der Malerei fragen. Einige konnten mir sogar den Grund angeben, warum ich da oder dort auf meinem Bild ein Rot oder ein Blau setzte .... Zugegeben, unser Handwerk ist gewiß nicht leicht und einfach, und ich verstehe die Sorgen, aber ein bißchen Unschuld und Unbefangenheit ist trotzdem so nötig.

„Ich schlage mich mit meinen Figuren herum, bis sie mit der Landschaft, die ihnen als Hintergrund dient, ganz zusammengehen, man muß fühlen, daß sie rund sind und die Bäume auch. Dann aber Schluß .... Ach, es ist zu schwer!

„Für mich muß Malerei so üppig, so geschmeidig und glatt wie nur möglich sein, darum liebe ich auch die Ölmalerei so sehr.

„Um zu dem Resultat zu gelangen, das ich suche, und ich suche immerzu, habe ich jede Technik ausprobiert. Man wird mir nicht vorwerfen können, daß ich mich in ein System eingeschlossen hätte.

Zwei- oder dreimal habe ich die Farbe nach Courbets Lieblingsmanier, mit der Spachtel auf die Leinwand aufgetragen, und dann mit dem Pinsel in die Masse hineingearbeitet. Einige Stellen sind dabei vielleicht geglückt, aber ich fand es doch nicht bequem zum „Wiedervornehmen". Das Mißlungene mußte mit der Spachtel fortgenommen werden, und ich konnte nach der ersten Sitzung keine Figur mehr von der Stelle rücken, ohne meine Leinwand abzukratzen. Ich habe versucht, mit kleinen Punkten zu malen, das erlaubte mir schon eher, einen Ton in den anderen übergehen zu lassen; aber diese Manier ergibt eine rauhe Malerei und das kann ich nicht leiden . . . ., ich habe so meine kleinen Eigenheiten, ich mag gern die Bilder streicheln, mit der Hand darüber fahren und verd . . . . an jenen, die so gemalt sind, gelüstete michs immer, mein Streichholz anzuzünden . . . . Dann setzt sich auch der Staub in die Zwischenräume und schadet den Tönen.

„Ein Bild muß den Firniß, den Schmutz und alle Unbill, die ihm Zeit und Restauratoren antun, ertragen können . . ."

Mehr und mehr reizen ihn Kompositionen, die die Leinwand sowohl in der Fläche wie in der Tiefe „bis zum Platzen" füllen, wie er sich ausdrückt.

„Jetzt, wo ich keine Hände und Füße mehr habe, möchte ich große Bilder malen. Ich träume nur noch von Veronese, der Hochzeit von Cana! . . . . welches Elend!"

Sein Modell läßt er ganz ungezwungen sitzen. „Es ist nur dazu da, um mich anzufeuern, mich zu Dingen anzureizen, auf die ich allein nicht kommen würde, aber auch, um mich wieder auf meine Füße zurück zu stellen, wenn ich mich zu arg verstiegen habe."

Am liebsten mag er kleine Skizzen machen. Darin gibt er sich ganz aus, erlaubt sich alle Freiheiten.

„Wenn ich nicht aus Verpflichtung gegen den Kunsthändler und um leben zu können, hätte Bilder malen müssen, wäre ich vielleicht mein lebenlang dabei geblieben, aber mein alter Freund Durand-Ruel hatte ein Auge auf mich und wollte Bilder von mir haben.

„Sagt was ihr wollt, die Kunsthändler haben ihr Gutes, seit die Medici tot sind . . . .

„Wenn der arme Maler dem Kunstfreund nachlaufen müßte! Ehe der Kunstfreund ihn sucht, würde er längst verhungert sein . . . .

„Das Bildermalen schien mir nicht meine Sache, ich gestehe, daß es mir sehr schwer schien und fast unangenehm war.

„Sogar heute noch muß ich mir, Gewalt antun, und meine Trägheit abschütteln, um Kompositionen zu machen, wenn ich mich gehen ließe, würde ich nur Akte oder Köpfe malen...."

„Nur im Museum lernt man malen", sagt er; — „darüber hatte ich häufige Diskussionen mit meinen Freunden, die mir das alleinige Studium nach der Natur predigten."

„Sie tadelten an Corot, daß er seine Bilder

Digitized by Google

AUGUST RENOIR, SINNENDES MÄDCHEN. 1877

Digitized by Google

AUGUST RENOIR, ZWEI JUNGE MÄDCHEN. 1878

Digitized by Google

im Atelier überarbeite. Man spuckte auf Ingres. Ich ließ sie reden, fand, daß Corot recht hatte und delektierte mich heimlich am hübschen, kleinen Bauch der „Source" und an Hals und Armen von Madame Rivière...."

Er besuchte Spanien.

„Ich reiste mit einem Freund, der mich zur Verzweiflung brachte, indem er vor den wunderbaren Porträts von Velasques immer wieder sagte:

„Ja, aber das ist nichts gegen Rembrandt...."

„Und Karl V. von Tizian, ist das vielleicht Rembrandt?"

„Man muß doch in jedem Meister den besonderen Genuß zu finden wissen, den nur er uns geben kann.

„Die kleinen Füße der Goyaschen Frauen, so köstlich gemalt, so geistreich, sagen mir über seine Malerei genug.

„Einige Porträts von Greco bringen mich ihm näher als alle seine schrecklichen Schinken zusammen.

„Die Gesetzmäßigkeit und Weisheit Poussins genügen mir, ich verlange von ihm weder die Wärme Tizians, noch die Pracht Veroneses.

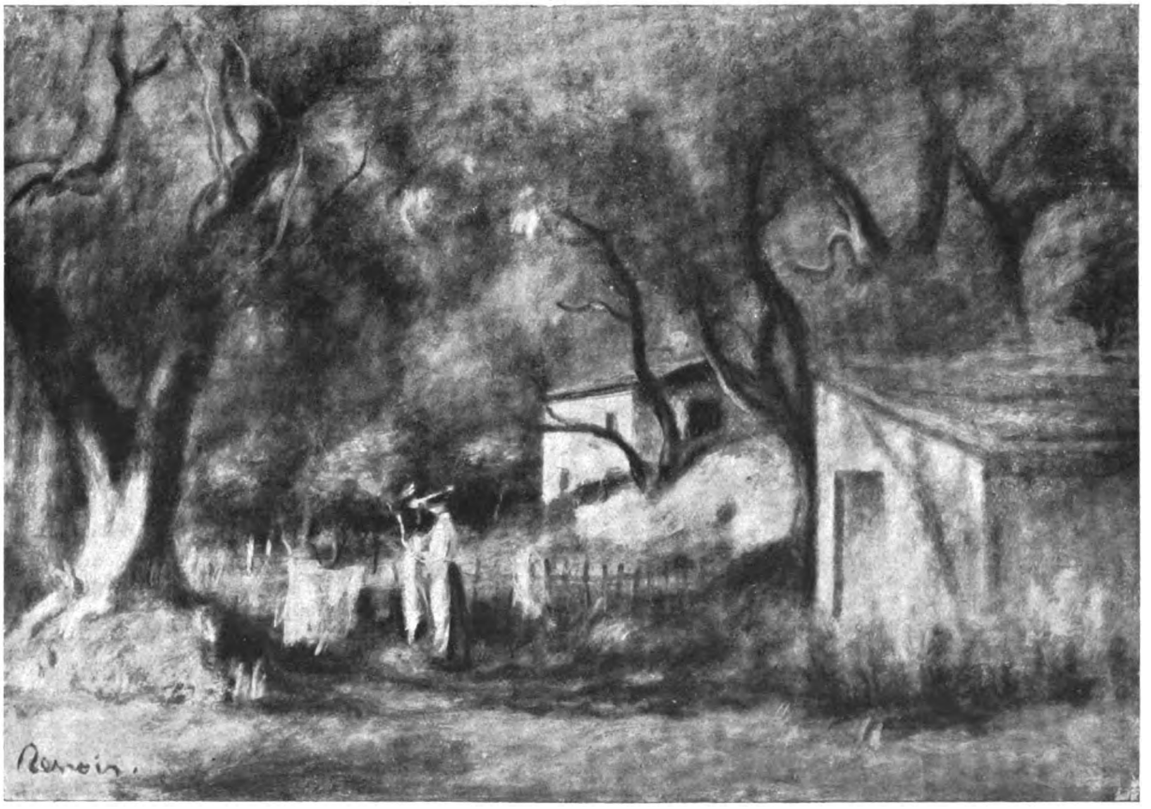
„Mir graut vor den Kritikern, die, um einen Maler zu loben, glauben, einen anderen herabsetzen zu müssen.

„Jeder singt sein eigenes Lied, wenn er nur Stimme hat. Wenn ich sage, daß man im Louvre malen lernt, so will ich nicht damit sagen, daß man den alten Firniß von den Bildern kratzen soll, um Tricks zu stehlen, und Rubens und Raffael nachahmen.

„Nein, man muß in der Malerei seiner Zeit bleiben. Aber nur im Museum bekommt man die Liebe zur Malerei, die die Natur allein nicht geben kann. Nicht vor einer schönen Aussicht, aber vor einem Bild sagt man sich, „ich will Maler werden".

„Mit Theorien macht man kein gutes Bild. Sie dienen meist nur dazu, das Ungenügende der Ausdrucksmittel zu verdecken. Sie werden übrigens meist erst hinterher erfunden. Ein schönes Werk bedarf keines Kommentars.

„Nun denke ich, ist's genug der Binsenwahrheiten, aber von Zeit zu Zeit tut's so gut, dies alles auszusprechen."



AUGUST RENOIR, LE CANNET-DU-LUC

Digitized by Google

E. DE FIORI, LIEBESPAAR

ERNESTO DE FIORI

VON

KARL SCHEFFLER

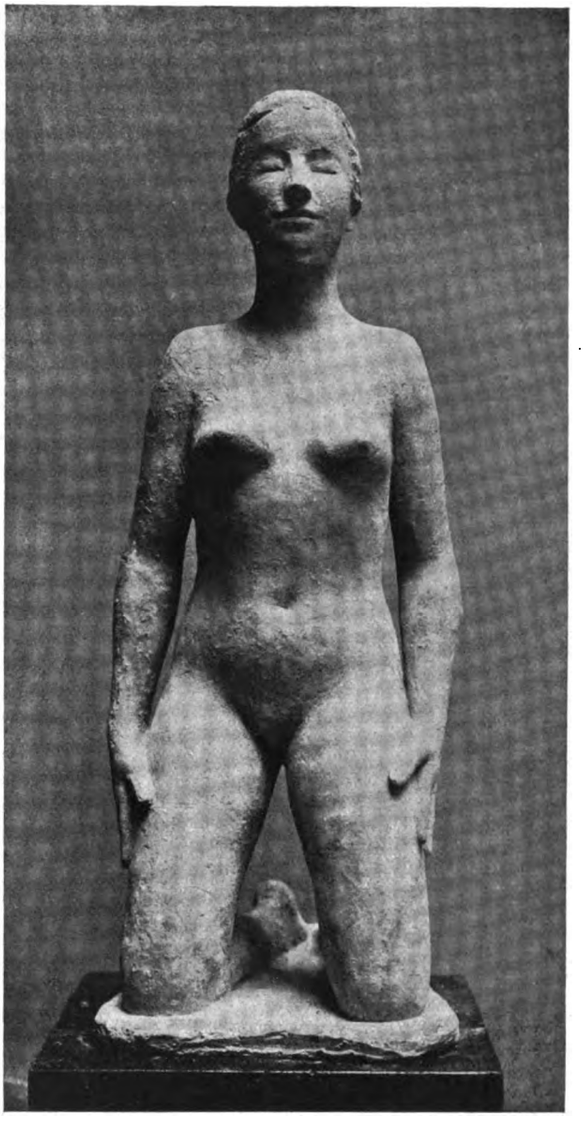
Die Lebensumstände de Fioris stimmen mit seiner inneren Anlage in einer fast romantischen Weise überein. Er ist, als der Sohn eines Italieners und einer Deutsch-Österreicherin, in Rom geboren und hat dort, bis zum zwanzigsten Jahr etwa, seine Jugend verlebt. Doch hat er einem Zug nach den nordischen Ländern nicht widerstehen können, und in München, Paris, in der Schweiz und in Deutschland ist er als Künstler zu sich selbst gekommen. Als deutscher Soldat hat er sodann den Krieg mitgemacht, er hat sich national entschieden und sich so eingestellt, daß er als ein deutscher Künstler angesprochen werden darf. Sein Deutsch-Römertum ist nicht nur, wie bei vielen andern, ein geistiges Schicksal, es ist bei ihm auch Sache der Blutmischung und des Einflusses der Umwelt. Er hat den typischen Weg umgekehrt zurückgelegt, ist nicht in Deutschland ausgebildet worden, um in Rom zur Persönlichkeit zu reifen, sondern hat die Lehrjahre in dem für Anfänger unfruchtbaren und gefährlichen Rom verbracht, um im Norden, vor allem in Paris sich selbst zu finden. Zum Römertum hat ihn schon die Geburt bestimmt; doch hat vielleicht die germanische Mutter daran mehr Anteil als der romanische Vater.

Fragt man, was ein Deutsch-Römer, geistig gesehen, denn nun eigentlich sei, so möchte ich eine Formulierung benutzen, die ich früher einmal gewagt habe, als ich vom „Goethedeutschen" und vom „Schillerdeutschen" sprach. Ausgehend von dem berühmten Brief Schillers an Goethe

Digitized by Google

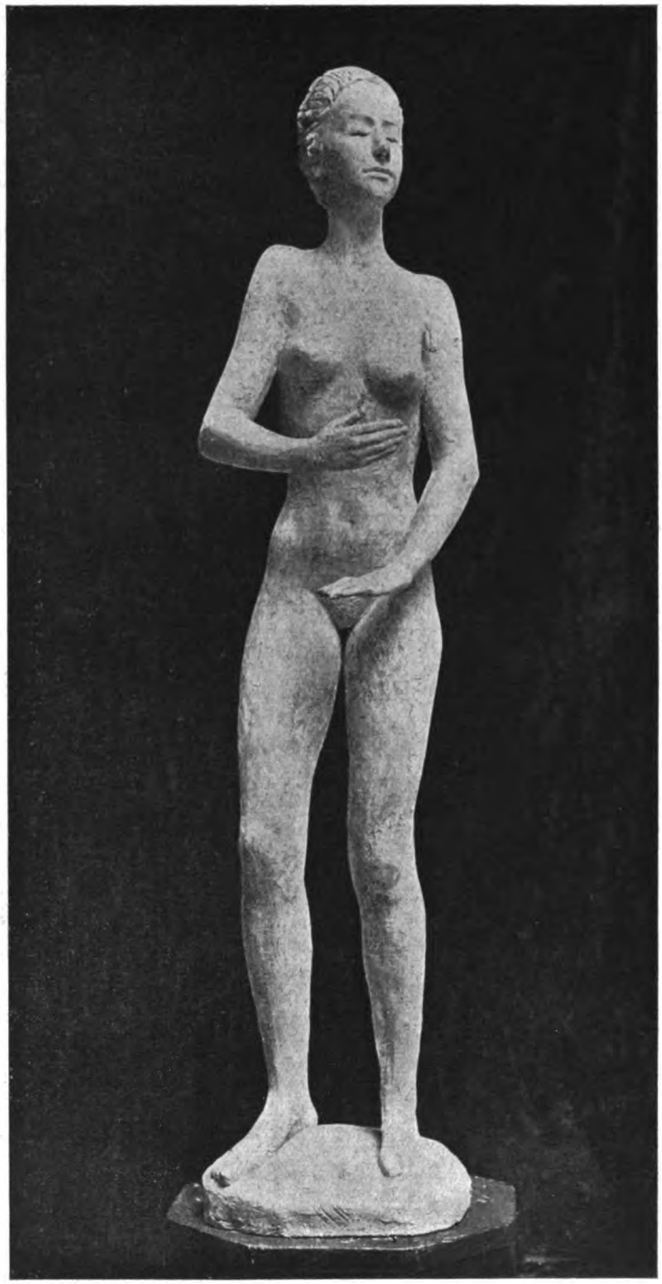
vom 23. August 1794, worin er die Summe ihrer beiden Existenzen gezogen hat, habe ich behauptet, die beiden Bildnisse, die Schiller zeichnet, stellten zwei einander entgegengesetzte und einander ergänzende Typen des geistigen Deutschen überhaupt dar. In Goethe hat Schiller den von der Anschauung, von der Intuition, ja von der Gelegenheit ausgehenden Künstler dargestellt, der vom Einzelnen zum Ganzen strebt, vom Erlebnis zum Gesetz, und vom Individuellen — durch Vertiefung, Auswahl und Betonung — zum Gattungsmäßigen; in sich selbst aber hat er den Künstler dargestellt, der umgekehrt von der Idee, von der Spekulation ausgeht, und vom Ganzen rückwärts zum Einzelnen strebt, der dem Kunstgesetz sekundär erst das lebendige Kleid der Wirklichkeit sucht, der früher den Gedanken hat als die Gestalten, früher das Gattungshafte als das Individuelle. Der Sprachgebrauch nennt jenen, ziemlich grob und bis zu gewissen Graden falsch, den Realisten und diesen den Idealisten.

Dieses auf die neuere bildende Kunst angewandt, führt zu dem Schluß, daß die Naturalisten des neunzehnten Jahrhunderts, von Menzel bis Leibl und Liebermann, als Goethedeutsche angesprochen werden dürfen, weil sie von der Anschauung, von der Erfahrung des Auges ausgehen, um vom Unmittelbaren unversehens dann zum nur mittelbar verständlichen: zum Gesetzmäßigen und Typischen zu gelangen, daß die sogenannten Idealisten dagegen, von den Nazarenern bis zu Feuerbach, Marées und ihren Genossen, als Schillerdeutsche bezeichnet werden können, weil sie vom Allgemeinen, Typischen spekulativ ausgehen, um von dieser Höhe herab dann erst die Erfahrung des Auges zu suchen. Der Deutsch-Römer ist immer ein Schillerdeutscher. Daß dieses nicht von vornherein ein Werturteil sein soll, daß es die Art, nicht den Grad bezeichnet, wird klar, wenn wir Schillers abschließende Sätze hören. Er endet seine Auseinandersetzungen mit diesen schönen Worten: „Beim ersten Anblick zwar scheint es, als könne es keine größere Opposita geben, als den spekulativen Geist, der von der Einheit, und den intuitiven, der von der Mannigfaltigkeit ausgeht. Sucht aber der erste mit keuschem und treuem Sinn die Erfahrung, und sucht der letzte mit selbsttätiger freier Denkkraft das Gesetz, so kann es gar nicht fehlen, daß nicht beide einander auf halbem Wege begegnen werden. Zwar hat der intuitive Geist nur mit Individuen und der spekulative nur mit Gattungen zu tun. Ist aber der Intuitive genialisch und sucht er in dem Empirischen den Charakter der Notwendigkeit auf, so wird er zwar immer Individuen, aber mit dem Charakter der Gattung erzeugen; und ist der spekulative Geist genialisch und verliert er, indem er sich darüber erhebt, die Erfahrung nicht, so wird er zwar immer nur Gattungen, aber mit der Möglichkeit des Lebens und mit gegründeter Beziehung auf wirkliche Objekte erzeugen."



E. DE FIORI, KNIENDE
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

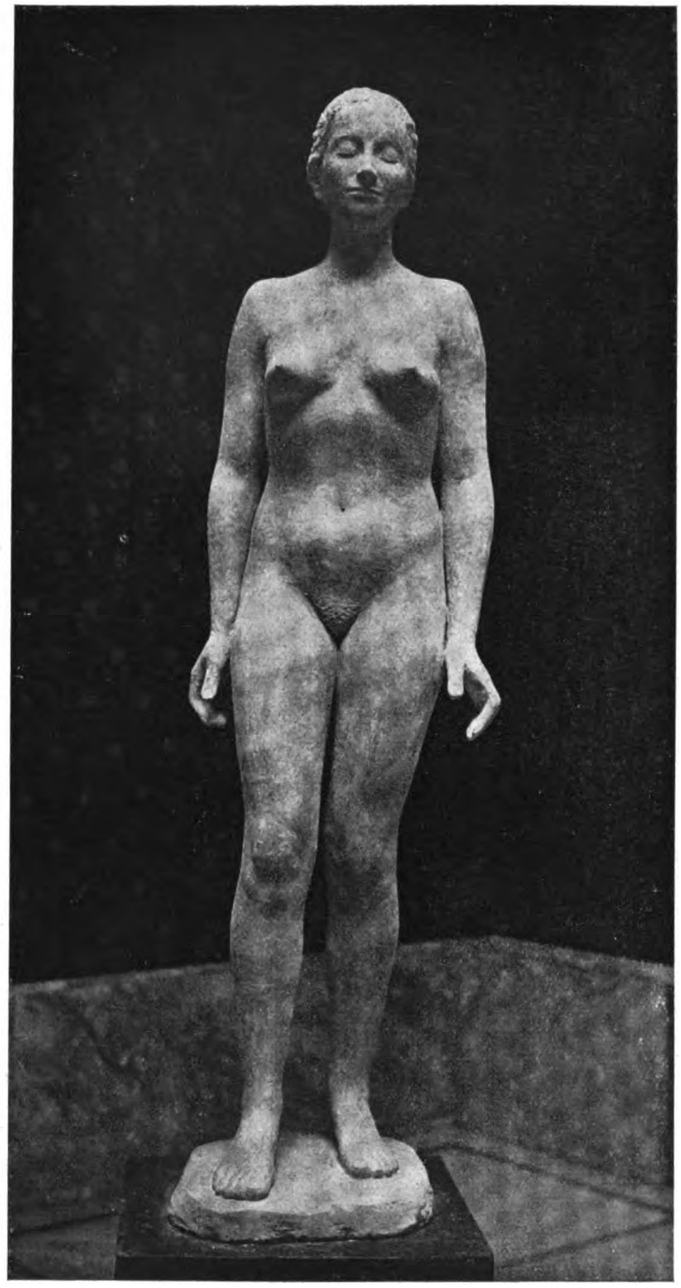


E. DE FIORI, MÄDCHEN

MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

Für die Deutsch-Römer der letzten Generation ist es bezeichnend, daß sie in hohem Maße das Bewußtsein von der Notwendigkeit haben, „mit keuschem und treuem Sinn die Erfahrung zu suchen", um ihre Idealvorstellungen unmittelbar beleben zu können. Und es ist weiter bezeichnend für sie, daß sie die notwendige Sinnlichkeit der Anschauung in der Schule des Impressionismus gelernt, daß sie ihre in Rom begonnene Ausbildung in Paris vollendet haben. Für viele Namen mag der Name des Bildhauers Haller und der des Malers Karl Hofer hier stehen. Alle gehen mehr

Digitized by Google



E. DE FIORI, LEBENSGROSSE FRAU
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

oder weniger unbedingt von einer Stilidee aus; doch sind sie leidenschaftlich bemüht, diese Stilidee durch Unmittelbarkeit der Anschauung zu realisieren. Und in diesem Bestreben stoßen sie dann auf den größten neueren Maler, der in unvergleichlicher Weise die Mitte erreicht hat, jenen Punkt, wo man nicht mehr sagen kann, was stärker ist, die Anschauung oder die Konstruktion, die Intuition oder der Stilwille, die Sinnlichkeit oder die Abstraktion: auf Cézanne und auf seinen geistigen Wirkungskreis in Paris. In diesem Sinne haben große Teile der Cézanne verehrenden Ex-

Digitized by Google

pressionisten einen deutsch-römischen Zug. Hieran wird man auch erinnert, wenn man die Arbeiten de Fioris messen will. Seine Kunst, sowohl seine Malerei wie seine Plastik, ist ein Deutsch-Römertum, das sich mit Cézanne, mit Pariser Künstlern wie Matisse und Picasso, mit dem Kubismus und zugleich mit den Stilbestrebungen, die der Name Hodler bezeichnet, ernsthaft und erfolgreich auseinandergesetzt hat.

In Rom gedachte er Maler zu werden. Er zeichnete viel, trat in Beziehung zu Greiner, dem Klingerschüler, und geriet in dessen Manier, das einzelne überscharf und übergenau zu studieren, das Ganze darüber aber aus dem Auge zu verlieren. Immerhin gewann er Detailkenntnisse der Form, die keineswegs verloren sind; denn sie kommen dem Bildhauer heute wieder ebenso zu statten, wie ihm jetzt, wo er selbstsicher dasteht, die Vorstellungen nützen, die der Jüngling einst in den römischen Museen gewonnen hat. Die erste entscheidende Anregung, die ins Bewußtsein drang, ging scheinbar von Reproduktionen Hodlerscher Werke aus; und diese Anregung wurde lebendig verstärkt, als der junge Künstler in persönliche Beziehungen zu Hofer und Haller trat, die damals in Rom arbeiteten. (Meier-Graefe hat im fünften Jahrgang dieser Zeitschrift über den römischen Aufenthalt der Beiden berichtet.) De Fiori begann zu sehen, worin die Aufgabe nach beiden Seiten bestand: die Stilidee rein herauszuarbeiten und sie zugleich sinnlich mit Leben zu füllen. Er sah ein, daß die Aufgabe in Rom nicht zu lösen war, daß die Klassik, die ihm vorschwebte, nicht klassizistisch neben den Werken der Antike und der Renaissance erreicht werden konnte, sondern nur in den germanischen Ländern und in Paris. Zuerst war er noch ungewiß und geriet, nach einem ziemlich fruchtlosen Jahr auf der Münchner Akademie, nach London. Dann aber führte ihn sein Instinkt nach Paris. Und dort entschied sich dann schnell und sicher das Schicksal seiner Begabung.

Er geriet in eine ihm ganz neue Welt und lebte zuerst wohl wie in einem Wirbel von innerer Bewegung. Er lernte nun erst die großen französischen Maler und Bildhauer kennen, Cézanne wurde ihm zum Schicksal, er verkehrte im Kreise der Künstler des Café du Dôme, er sprach mit Matisse und Picasso über Kunst und sah Arbeiten von Maillol. Er war umgeben von neuem Wollen und von meisterhafter Erfüllung und kam bald zu zwei wichtigen Ergebnissen. Als Maler wurde ihm Cézanne zum Vorbild. Er mußte durch die Lehre hindurch, wonach jedes Licht, jeder Schatten und alle Valeurs in Farben aufzulösen sind; ihn ergriff das Problem des Kolorismus und hat ihn bis heute nicht losgelassen. Das wichtigste Ergebnis des Pariser Aufenthalts aber war, daß zugleich das Formbedürfnis stark und klar zu Tage trat und daß de Fiori den glücklichen Entschluß faßte, es von seinen malerischen Interessen reinlich zu lösen und auf Plastiken anzuwenden. In Paris wurde er Bildhauer; und als er es geworden war, zeigte es sich, daß er damit recht eigentlich sein Gebiet gefunden hatte. Der Fall ist merkwürdig und lehrreich. Merkwürdig ist die instinktive Sicherheit, womit ein neuer Beruf gewählt wurde, ist die Reinlichkeit, womit die malerischen und plastischen Vorstellungen gegeneinander abgegrenzt wurden, ist die Fähigkeit, alle voraufgegangenen Lehren nur zu nützen und gleich mit Skulpturen hervorzutreten, die Bedeutung hatten und sowohl Aufmerksamkeit wie Beifall erzwangen. Hätte diese Trennung nicht stattgefunden, so hätte Problematik notwendig wohl die Folge sein müssen, denn der reine Kolorismus ist in gewisser Weise ein Formzertrümmerer. Ein starker Formensinn, wie Deutsch-Römer ihn haben, läßt sich mit den koloristischen Bestrebungen der Impressionisten in keiner Weise vereinigen. Nicht einmal dem genialen Cézanne selbst ist die Synthese einwandfrei gelungen; kleinere Talente müssen notwendig in Unordnung geraten. De Fiori hatte den Vorteil, daß er schon eine lange Lehre hinter sich hatte, als er zu modellieren begann, und daß er doch mit dem Elementaren beginnen konnte. Der Kubisimus begünstigte zudem gewisse Grundvorstellungen. Seine ersten Versuche, ein leise an den frühen Picasso erinnernder schlanker Jüngling, eine breitbeinig Kauernde, ein Tänzer,* ein Jüngling mit ausgestreckten Armen und einige ähnliche weibliche und männliche Figuren sind Studien, wie sich Kopf, Hals, Rumpf, Arme und Beine gesetzmäßig zueinander verhalten, welches ihre Grundformen im einzelnen und im ganzen sind, wie die plastische Geschlossenheit bewahrt werden kann, so daß jede Gestalt wie von einer unsicht-

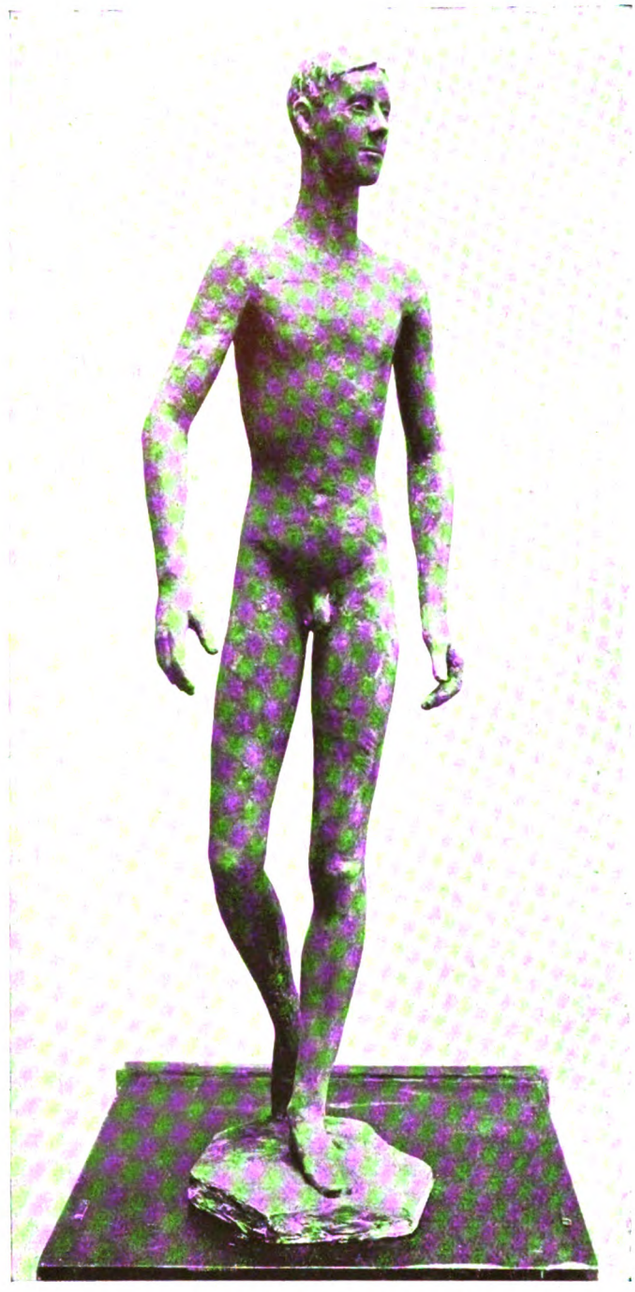
* Alle abgebildet im XVI. Jahrgang auf den Seiten 400—402.

Digitized by Google

baren Spirallinie umgeben dasteht, und wie zugleich diese plastische Ruhe mit einem animalisch starkem Leben angefüllt werden kann. Das Ziel ist äußerste Vereinfachung bei stärkstem Ausdruck. Die Ergebnisse sind merkwürdig und haben seiner Zeit in deutschen Ausstellungen Aufmerksamkeit, ja eine gewisse Sensation erregt. Sie sind im ganzen noch lehrlingshaft, verraten aber Sinn für das Wesentliche und sind vor allem merkwürdig durch das Doppelbestreben, die Form zu mathematisieren und sie zugleich zum Klingen zu bringen, und immer Stil und Leben, Gesetz und Erlebnis gegeneinander auszuspielen. Die Gestalten haben noch etwas marionettenhaftes; doch haben sie es, weil der junge Künstler so angestrengt das plastisch Essentielle suchte, sich von herkömmlichen Auffassungen nicht beirren lassen wollte, und seinem eingeborenen Deutsch-Römertum neue Grundlagen suchte.

Im Krieg hat de Fiori nicht modelliert. Um so erfolgreicher ist jetzt sein Tätigkeitsdrang. Es ist als hätte die Zeit selbsttätig gereift, was vor 1914 begonnen worden ist, als hätten die Ideen fortgewirkt und als wäre das Talent im Stillen weitergewachsen. Betrachtet man der Reihe nach die männlichen und weiblichen Aktfiguren, wie sie in den letzten Jahren entstanden sind, so läßt sich der Eindruck folgendermaßen zusammenfassen:

In allen Fällen hat man es mit „Existenzfiguren" zu tun. Dargestellt ist das ursprüngliche Sein der nackten menschlichen Gestalt, ihr turmartiger Aufbau und ihr gesetzmäßiges Verhalten beim Stehen, Schreiten, Knien usw. Mancherlei Einflüsse sind bemerkbar und werden keineswegs verhehlt. Der Umgang mit Haller hat wohltätige Folgen gehabt, hier und da, – in weiblichen Gestalten – taucht eine leise Erinnerung an Lehmbruck auf; und „Das Mädchen" vor allem zeigt, wie weit Hodler eingewirkt hat. Die kubistischen Einflüsse, die in den Pariser Arbeiten deutlich wurden, sind verschwunden; dafür darf man sagen, daß in mittelbarer Weise Maillol an der Entwicklung Anteil hat. Zuletzt tritt wie unbewußt, eine Erinnerung an Meisterbronzen der Renaissance hervor, wie ein Jugendeindruck, der erst spät verarbeitet werden kann. Verschiedene Willensimpulse werden sichtbar. Einer mehr symbolischen, aus Kriegserinnerungen entstandenen Gestalt wie der des „Mannes", folgt unmittelbar die des sinn-



E. DE FIORI, SCHREITENDER JÜNGLING
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

lich empfundenen „Jünglings". In demselben Verhältnis stehen zueinander der große und der kleine „schreitende Jüngling", oder das „Mädchen", und die „lebensgroße Frau". Einige Figuren — vor allem die „abstrakten", die am meisten Idee und Kunstprogramm verkörpern — haben eine monatelange, sogar jahrelange Arbeit gefordert. andere sind schnell in wenigen Wochen modelliert worden. Derselbe Unterschied ist im Technischen. Den spontan geschaffenen Gestalten, wie dem „Jüngling" oder wie der „Knienden", sieht man das Tonmaterial deutlich an; in andern Modellen ist nach dem Guß noch viel hineingearbeitet worden, sie sehen mehr wie in Gips geschnitten aus, die Oberfläche ist abstrakter. Wie immer aber auch Entstehungs- und Arbeitsweise ist; in jedem Fall spürt man, daß der Ausführung ein Erlebnis vor der Natur vorhergegangen ist. Das Erlebnis der männlichen Gestalten mag viel Selbstbiographisches haben, denn es weisen die Männer alle einen verwandten Zug auf, einerlei, ob sie breit und gedrungen oder überschlank sind. Immer handelt es sich um ein Erlebnis jener, die reine Form, den Organismus anschauenden Phantasie, die für den Wert einer plastischen Darstellung ausschlaggebend ist. Das läßt sich kontrollieren, wenn man genau die Oberflächen mit dem Auge abtastet. Die entscheidende Phantasie ist nicht nur im Wurf des Ganzen, sondern auch in der Modellierung des Einzelnen. Die Form ist beherrscht und ohne jene fatalen Stellen, die entstehen, wenn der Bildhauer in Verlegenheit gerät, wie er die Formen miteinander verbinden soll. Eins greift ins andere und es entsteht eine Stileinheit, die nicht nur im Willen des Bildners ist, sondern auch in den Fingerspitzen, die das Werkzeug handhaben.

Aus der Folge der Gestalten spricht eine der Anlage nach lyrische, in ihren Ansprüchen fast herbe Natur, die immer die strenge Form erstrebt, der die Form aber unter den formenden Fingern malerisch wird. Ein Zug zum Mathematischen, zum Akademischen wird sichtbar, aber auch eine feine Verliebtheit in sinnliche Reize der Erscheinung. Die Gestalten scheinen Empfindungen mühsam zurückzuhalten. Vortrefflich ist der Aufbau; die Cäsuren sind energisch herausgearbeitet und dadurch wird wie von selbst das Rhythmische betont. De Fiori musiziert mit den Körpern; und was ihm an entschlossener Vitalität abgeht, das ersetzt er durch einen niemals kleinlich künstelnden Geschmack. Er hat künstlerisch Takt. Das Grundsätzliche gerät ihm zum Anmutigen, die Absicht wird unter seiner Hand melodisch, das Pathos ist diskret.

Von dem Maler de Fiori ist öffentlich noch nichts anzumerken. Seine Bilder sind als Werke eines Bildhauers merkwürdig durch ihren Kolorismus und durch die edle Reinheit der Kunstabsicht. Doch sind sie nicht weit genug gebracht, als daß sie in den Kreis einer eingehenden Beurteilung aufgenommen werden könnten. Die Vorstellungen sind fast nie überzeugend realisiert; was darauf hinweist, daß mit den Vorstellungen selbst etwas nicht in Ordnung ist. In allen Bildern sind Punkte, wo es geglückt ist; in allen sind aber auch gequälte, leere Stellen, und der Mangel an Gegenständlichkeit deutet auf Spekulation. Angesichts der Bilder empfindet man erst, wie klug de Fiori sich entschieden hat, als er die beiden Empfindungsweisen seines Wesens in zwei verschiedene Arbeitsformen leitete, als der Maler sich reinlich vom Bildhauer abschied. Diesen Entschluß verdankt er der Atmosphäre jener Stadt, wo die Künstler weniger als anderswo etwas von Ethik wissen wollen, sofern sie literarisch auftritt, wo aber die Kunst als Formgestaltung, wie nirgends sonst, als eine tiefsittliche Angelegenheit betrachtet wird. Mit Genugtuung kann der Kreis deutscher Künstler aus dem Café du Dôme, der jetzt recht eigentlich als Wahrer der Traditionen innerhalb der deutschen Kunst dasteht, auf diesen Genossen blicken. Die Kunstfreunde aber werden de Fiori im Auge behalten, wie er — „eine elegante, etwas sorgenvolle Figur", um mit dem geistreich treffenden Wort von Ahlers – Hestermann zu sprechen — durch unser Kunstleben dahinschreitet und sich innerhalb der selbstgeschaffenen Aufgabe entwickelt.

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, WILDENTEN, 1873

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

TRÜBNER

UND SEINE BEZIEHUNGEN ZU LEIBL UND SCHUCH

VON

IDA BEER-WALBRUNN

Wenn man den Lebenslauf Wilhelm Trübners mit Anteilnahme betrachtet, erscheint es als seltsame Fügung, daß ihn jedesmal, wenn er glauben und hoffen konnte, sein menschliches und häusliches Glück gesichert zu haben, die niederdrückende Kunde vom Tode eines großen Gefährten seiner klassischen Frühzeit traf.

Im Spätherbst des Jahres 1900 war Trübner nach ergiebigen Studien- und Reisemonaten mit seiner vor kurzem ihm angetrauten Frau in Frankfurt wieder eingetroffen. Er freute sich, die Behaglichkeit eines Heimes zu zweien jetzt auszukosten und nicht mehr einsam und allein den Kampf gegen Mißgunst und Verkennung und den

Digitized by Google

schwereren Kampf im eigenen Innern gegen Hemmungen und seelische Widerstände auskämpfen zu müssen. Er erschien unendlich vergnügt und fröhlich in diesen Wochen, voller Arbeitslust und voller Pläne.

Da kam aus Würzburg die Trauernachricht, daß Wilhelm Leibl, sechsundfünfzig Jahre alt, die Augen für immer geschlossen. Das bewunderte Vorbild und der Führer der Jugend, der mit der Kraft seiner mächtigen Persönlichkeit die ihm Nahestehenden aufgerufen hatte zur Größe und zur Wahrheit, zur Unbestechlichkeit und unerschütterlichen Treue vor der Natur, war einem Herzleiden nach langen Kämpfen an der Schwelle des Alters erlegen. Trübner fuhr in jenen grauen Dezembertagen nach Würzburg, um dem großen Freunde die letzte Ehre zu erweisen und kehrte traurig und schwer gedrückt, wie ich mich wohl erinnere, nach Frankfurt zurück. Überdachte er sein Leben und das Leibls, der, um sieben Jahre älter, nun schon vom Werke und vom Leben hatte Abschied nehmen müssen und dessen ganzes Dasein, das Dasein eines Genies, in bescheidensten engsten Verhältnissen fast ohne Glücksmöglichkeiten sich hatte ausleben müssen, so mochte Trübner wohl bangen vor dem Übermut seiner Hoffnungen. Trübner, dessen fünfzigstes Lebensjahr sich jetzt vollendete, begann in voller Zuversicht ein neues Leben, sein Eheleben, und glaubte in wenig Monaten ein Kind sein eigen nennen zu dürfen. Und nicht nur als Mensch fing er neu an – seit er in seiner nächsten Nähe tiefstes Verständnis und unbeirrbare Würdigung wußte, war sein ganzes Künstlertum zu neuem Leben erwacht. Neue Wege sah er vor sich und beschritt sie in der gesammelten Kraft eines reifen, auf der Höhe seines Lebens stehenden Mannes, der sich wiedergefunden nach fast zwei Jahrzehnte währenden Irr- und Umwegen.

In diesem emporstrebenden Glücke des Werkes und der Häuslichkeit erschien Leibls Tod wie eine mahnende Stimme des Schicksals. Kurze Zeit vorher hatte Trübner noch einen Glückwunsch zu seiner Vermählung von Leibl erhalten. Er zeigte mir die einfache Postkarte, die in feiner steiler Schrift nach der mich einen Augenblick befremdenden Anrede „lieber Herr Trübner" (hatte ich doch anscheinend mit meinen zwanzig Jahren eine etwas zu pathetische Vorstellung von diesem berühmten Freundschaftsbunde) nur ein paar kurze, freundliche Sätze der Beglückwünschung enthielt. Mit der Ehrfurcht der Jugend sah ich auf die feinen Schriftzüge und die Unterschrift, die vollkommen ähnlich den Pinselzügen schien, mit denen Leibl seine jedem Maler immer teuren Werke gezeichnet hat. Konnte ich doch oft in Trübners Wohnung jene erlesene Kollektion vollendeter Leiblscher Werke bewundern, wie sie in solcher Qualität und Reichhaltigkeit damals keine Galerie besaß. Mit welchem Stolze zeigte er sein eigenes Porträt oder das von Schuch oder den „rothaarigen Knaben mit der Halskrause", oder den „Maler Sattler". Wenn gelegentlich Besucher ihn baten, eigene Werke seiner schönsten Zeit zu zeigen (die er, der Schlaue, so lange in Hinterzimmern und Schränken versteckt hielt, bis die Preislage seiner Werke eine Höhe erreicht hatte, die ihm auch für jene Werke annähernd genügte), da lehnte er entschieden jede Gleichstellung seiner Werke mit denen Leibls ab. An Leibl reiche nichts heran, das wäre das Beste, was in Deutschland überhaupt je gemalt worden sei. So und ähnlich sprach er sich oft aus. Nun war Trübner, der Ruhige, Stille, mit der sanften Stimme, gewiß alles andere als „bescheiden" und „anspruchslos". Hagemeister hat in seiner schönen, noch immer viel zu wenig bekannten Schuch-Biographie (wenigstens in der Malerstadt München, in der so hoch gepriesenen Kunststadt, habe ich selten jemanden getroffen, der sie gekannt oder gar besessen hätte) über den jungen Trübner geschrieben: „Trübner ließ sich überhaupt nicht so leicht durch einen Meister imponieren". Und was für den jungen Trübner galt, galt natürlich in noch ausgeprägterem Maße für den durch tausendfache bittere Erfahrungen gegen jede vorschnelle Wertung mißtrauisch gewordenen und äußerst kritisch Veranlagten. So herbe, so bitter er in seinen Urteilen im intimen Kreise über seine Zeitgenossen, seine Kollegen sein konnte, so gewiß gab es einen, vor dem seine Kritik halt machte, den er uneingeschränkt anerkannte, sowohl die Werke wie die Persönlichkeit. Aber sonst auch niemanden. Dieser eine war und blieb Leibl. Nie wurde er müde von ihm zu erzählen, der so rein und so ausschließlich auf seine Kunst, sein Handwerk sich konzentriert hatte, daß außer ihr nichts für ihn auf der Welt war, weder Theater noch Musik, weder Geselligkeit noch Künstlervereinigungen, weder Münchner Maler-

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, BILDNIS FRL. K., 1872

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Digitized by Google

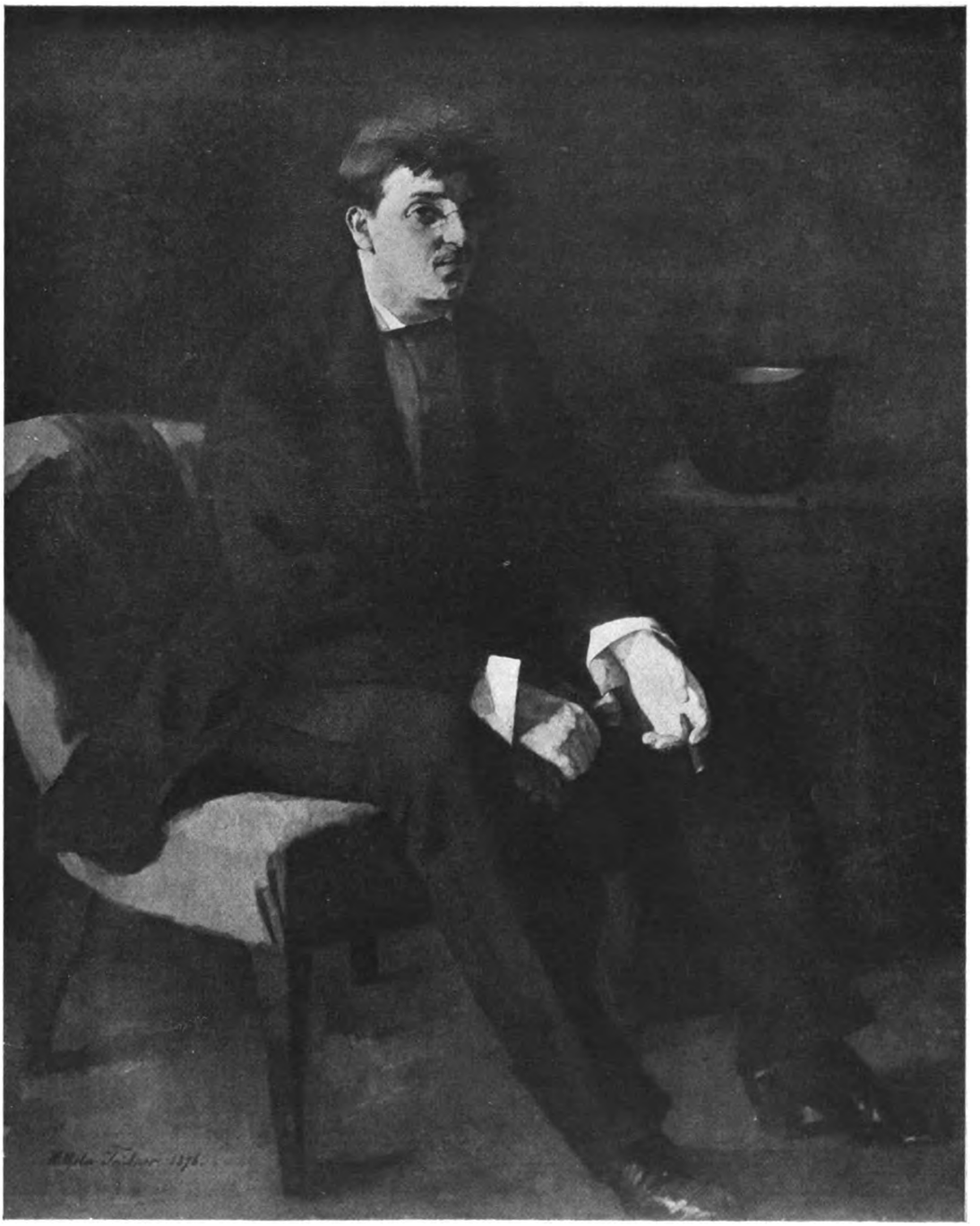
fürsten noch Geschäftsbetrieb. Der in der Reinheit seines Künstlertums und in der Lauterkeit seines Strebens ein Vorbild von solch mitreißender Kraft war, daß eine ganze Schar junger Talente befähigt wurde, in seiner befeuernden Nähe vollendete Kunstwerke zu schaffen. Seine — sparsamen — Urteile über Kunst waren den Jungen Evangelium und welche Genugtuung, wenn sie ihn — selten genug — dazu gebracht hatten, sich ihre Werke anzuschauen und Kritik zu üben. Welch psychologisches Verständnis Leibl besessen haben muß und welche Klarheit über die Einmaligkeit gewisser durch glücklichste äußere Umstände begünstigter Jugendwerke, beweist seine prophetische Äußerung über Albert Langs „Porträt des Malers Heinrich". Dieses Bild wurde im Freundeskreise sehr bewundert und Leibl, als er gebeten wurde es sich anzuschauen, sagte zu Lang: „Möglich, daß Sie im Leben noch Besseres malen werden, möglich aber auch und wahrscheinlich, daß dieses Bild Ihr bestes bleiben wird."

Ein Zeitraum von fünf Jahren war dieser klassischen Zeit deutscher Malerei beschieden — 1876 ging alles auseinander. Von da an kämpfte jeder den schweren Kampf seines Künstlertums in der Einsamkeit aus. Die meisten unterlagen. Je weiter die Zeit der Gemeinsamkeit zurücklag, desto matter wurde die Kraft und die Reinheit der künstlerischen Anschauung. Sie versanken im Bürgertum, dem sie angehörten und über das sie sich kurze Jugendjahre erhoben hatten oder wanderten auf Böcklins Pfaden romantischen Gefilden zu. Und auch die, die fest blieben, Trübner und Schuch, kämpften ununterbrochen schwer um Behauptung ihres künstlerischen Selbst. So aufreibend war dieser Kampf, so zerstörerisch, daß schließlich Schuchs zarte Nerven erkrankten und ihn in die nicht mehr aufzuhaltende Nacht des Wahnsinns führten. Trübner, dessen im tiefsten Wesen durchaus gesellige Natur fern von den beiden großen Weggenossen nach neuem Anschluß, nach neuen Freunden und Kollegen vergeblich suchte, brauchte zweiundzwanzig lange Jahre — kaum glaublich klingt es — bis er die alte Höhe wieder erreichte und sich wieder stark und ungebrochen im Eigenen fühlte und — bis er wieder einen verstehenden Menschen an seiner Seite wußte.

Selbst Leibl, der in seiner ungeheuren selbstsicheren Kraft, die sich durch nichts und durch niemanden ablenken ließ, wie prädestiniert erschien für die Einsamkeit, hat Einbuße erlitten, ist langsam müde geworden. Wer sein Werk mit Andacht betrachtet, glaubt ergriffen in dem Auf und Ab der Kämpfe, glaubt zwischen den meisterlichen Werken und jenen Werken, in denen die Auffassung nicht die unantastbare Höhe der Vollendung erreicht, das Fehlen einer wirklichen, aus tiefstem kongenialen Verständnis kommenden Würdigung zu spüren. Sperls Kameradschaft, so wertvoll sie Leibl in vieler Beziehung sein mochte, schuf doch nicht die erhobene geistige Athmosphäre schöpferischer, nur mit dem höchsten Maßstab messender Kritik, die den schwer Ringenden auf der Höhe der Vollendung stark erhalten konnte. So wie Schuch es Trübner gegenüber vollbracht hatte.

Aber Leibl wollte doch gar nichts Besseres als ein Leben unter stumpfsinnigen Bauern und Aiblinger Kleinbürgern, er verlangte doch nichts anderes, im Gegenteil — die blödesten Geschichten wurden jahrelang zur Belustigung aller Kunstmaler und Allotriaangehörigen in München erzählt. Trübner trat bei jeder Gelegenheit solchen beliebten Anekdoten entgegen. Leibl, der nur aus übergroßem, zart empfindlichen Stolze und Selbstgefühl aufs Land geflüchtet war in eine würdigere Umgebung, als ihm seine bescheidenen Mittel in der Großstadt verschaffen konnten, war bei aller Urwüchsigkeit kein Bauer, kein bäurisch empfindender Mensch ohne Kulturbedürfnisse. Trübner betonte oft, daß Leibl so gut wie die Münchener Malerfürsten Sinn für Schönheit und Pracht des Lebens gehabt hätte, wie die berühmten Kollegen, die sich so himmelhoch erhaben über den Bauernmaler vorkamen. Mit Bitterkeit sprach er immer wieder von den Zuständen, die es ermöglichten, daß ein Leibl sich in engsten Verhältnissen draußen in der Einsamkeit aufrieb, während die „Ritter von", die Malerfürsten mit ihrer Talmi-Renaissance im Glanze der Berühmtheit alle Freuden des Lebens auskosteten. Ganz besonders wurmte ihn immer, daß die Leitung einer staatlichen Galerie, als sie nicht gut anders konnte, endlich ein repräsentatives Bild von Leibl zu erwerben, nichts von Leibl selber gekauft hatte, angeblich weil er gerade kein geeignetes Bild zur Verfügung stellen konnte. Dagegen hätte die Galerieleitung bereitwillig das Anerbieten eines bekannten Mitgliedes der Hofgesell-

Digitized by Google



WILHELM TRÜBNER, BILDNIS SCHUCHS

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Digitized by Google

schaft angenommen, nämlich diesem Herrn für dreißigtausend Mark sein seiner Zeit von Leibl für ein Spottgeld gemaltes Porträt abzukaufen. Statt daß nun die Galeriedirektion Leibl ein Ehrenhonorar ausbedungen hätte oder ihm einen Auftrag auf ein neues Gemälde erteilt, wäre Leibl ganz leer ausgegangen und hätte sich in der ländlichen Stille über den Verdienst des Anderen freuen können. Und als nun doch langsam Ruhm und der klingende Lohn nicht ganz an Leibls Tür vorübergingen und ihn in die Öffentlichkeit riefen, da war Leibl nicht mehr zu einer Änderung seiner Lebensverhältnisse zu bewegen. Trübner hielt dafür, daß auch Sperl nicht ganz unschuldig gewesen sei an der freiwilligen Isolierung, denn Sperls großem Einflusse wäre es zuzuschreiben, daß Leibl sich immer mehr von den alten Freunden und Kollegen zurückgezogen hätte. Stolz war Trübner stets auf die Berliner Leibl-Ausstellung vom Jahre 1896, die er veranlaßt hatte und die zum ersten Male einen überwältigenden Eindruck von Leibls Größe und seiner kunsthistorischen Bedeutung gegeben hatte. Nichts machte ihm mehr Freude, als davon zu erzählen.

Rufe ich mir ins Gedächtnis zurück, was Trübner von Leibl erzählte und wie er es erzählte, so drängte sich mir stets die Empfindung auf, daß Leibl, freilich sieben Jahre älter als Trübner und drei Jahre älter als Schuch, nie ein eigentlicher Freund im wahren Sinne des Wortes gewesen war. Er wurde von den Jüngeren verehrt, weil sein Können ihnen gewaltig imponierte und weil sie sich ganz klar waren, was sie seinem Umgange verdankten. Aber menschlich nahe wie Trübner und Schuch zueinander standen, haben beide nicht zu Leibl gestanden. Trübner nicht, und Schuch der Elegante, der Weltmann, so scheint es, noch weniger. Anders wäre psychologisch die Ursache des Bruches der Beziehungen zwischen Leibl und Schuch, so wie Trübner es darstellte, gar nicht zu verstehen. Leibl hatte das Porträt Schuchs lebensgroß in ganzer Figur angefangen, vollendete das prachtvoll begonnene Werk aber nicht, sondern schickte es Schuch halbfertig zu, weil ihn die parfümierten Taschentücher, die Schuch im Gebrauch hatte, angeblich bei der Arbeit derartig irritierten, daß es ihm unmöglich war, weiter zu malen.

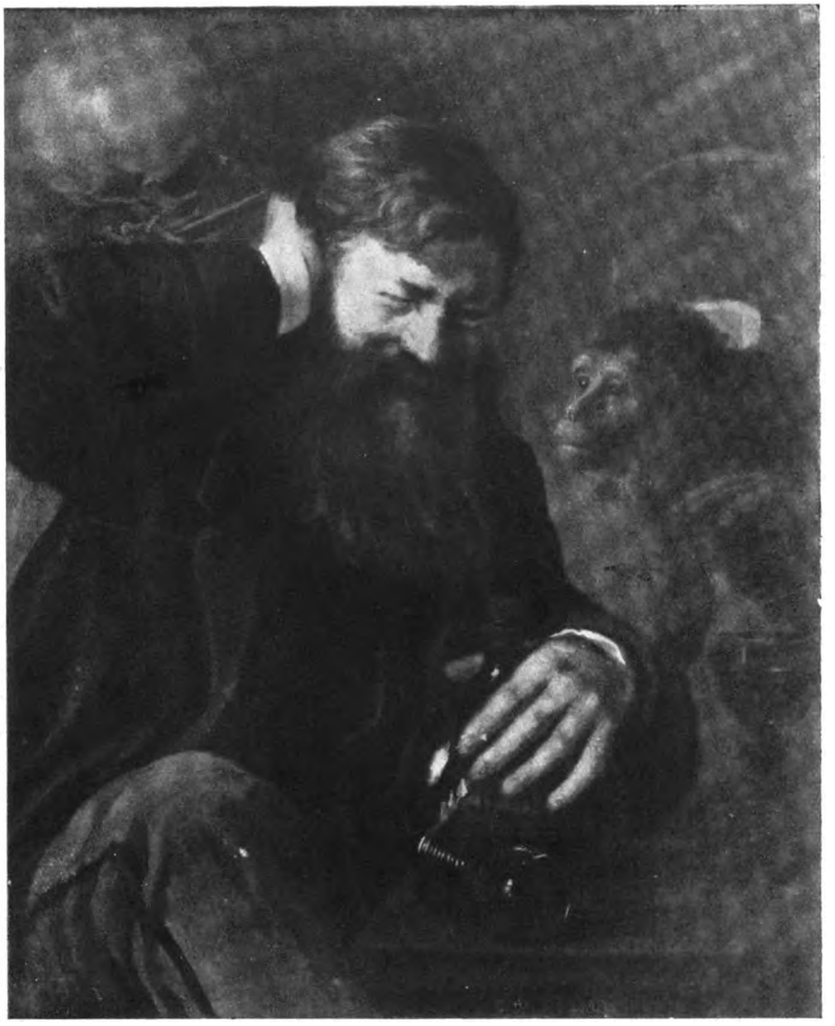
Anders die Beziehungen zwischen Trübner und Schuch. Sie waren Freunde geworden, sie standen sich nahe. Und wieder erscheint es, wie beim Tode Leibls, als merkwürdige Fügung, daß Schuchs Tod Trübner traf zu einer Zeit, als Trübner sich wieder auf einem Höhepunkt seines Lebens wähnen mochte. Endlich wurde ihm eine öffentliche Anerkennung zuteil: er wurde an die Akademie seines Heimatlandes berufen. Er sah in dieser Berufung nicht nur eine Ehrung, sondern vor allem die höchst willkommene Aufgabe, nachdem er die Freunde, die Zeitgenossen verloren hatte, mit der Jugend eine neue Gemeinsamkeit einzugehen und eine Schule in der ihm eigenen strengen künstlerischen Gewissenhaftigkeit heranzubilden. Auch sein häusliches Glück sah er neu gegründet; ihm war, nachdem das erste Kind bald nach der Geburt verschieden, vor wenigen Wochen der Sohn geboren, dem bis zu seinem Ende und darüber hinaus seine Liebe und seine Sorgfalt galt.

Schuchs Tod nun traf den Freund in diesem erhobenen Augenblick schwer, wenn er auch den jahrelang geistig Umnachteten in Wahrheit schon viel früher verloren hatte. Trübner fuhr sofort nach Wien, um den künstlerischen Nachlaß des Toten vor Verwahrlosung und Verschleuderung zu retten. Es ist bekannt, daß auf seine Initiative hin die ersten Ausstellungen Schuchscher Werke veranstaltet wurden, die dem bis dahin Unbekannten die ihm zukommende bedeutende Stellung neben Leibl und neben Trübner endlich errangen.

So zeugen Trübners Taten für den Freund und nehmen ihn gegen seine eigenen Worte in Schutz, als er in wenig glücklichen Ausdrücken, das muß man unbegingt zugeben, von Schuchs „Abrichtung" durch ihn sprach. Einem „abgerichteten" Schüler gegenüber hätte er kaum so viel wahre Freundschaft und so viel Eifer aufgebracht, um ihn nicht der Vergessenheit anheimfallen zu lassen. Er war sich im Grunde ganz klar bewußt und bewies es auch durch seine Handlungen, wer Schuch wirklich war und nicht nur was Schuch ihm, sondern auch was er Schuch verdankte.

Diese unglückliche Äußerung charakterisierte gewiß nicht die wahren künstlerischen und menschlichen Beziehungen zwischen den Freunden, geschweige, daß sie sie erschöpfte, aber der allezeit mißtrauische Trübner mochte fürchten, daß sein entscheidender Anteil an Schuchs Entwicklung zum Künstler totgeschwiegen würde oder zum mindesten

Digitized by Google



ALBERT LANG, MALER HEINRICH

nicht wahrheitsgetreu dargestellt. War es denn auch nicht seltsam, unerhört und im höchsten Maße erstaunlich, daß einem Einundzwanzigjährigen sich Fünfundzwanzigjährige, starke Begabungen und nicht gewöhnliche Persönlichkeiten, Karl Schuch und Albert Lang, als Schüler, als Lernende vertrauensvoll anschlossen?

Albert Lang, der einzige heute noch Lebende des Kreises, der von jener gemeinsamen Zeit mit derselben Wärme und demselben Glück der Erinnerung erzählte, die auch aus Trübners Worten im Gedenken an diese Zeit stets hervorleuchtete, bestätigte mir ausdrücklich, daß sie beide Trübners Schüler im vollen Sinn des Wortes gewesen seien. Trübner hätte durchaus recht gehabt, das hervorzuheben. Nur hält er Trübners Darstellung für nicht ganz zutreffend, soweit sie behauptet, daß Schuch vorher nur in spitzer Aquarelltechnik Landschaften und Stilleben wiedergegeben hätte. Abgesehen davon, daß Schuch stets prachtvoll gezeichnet, hätte er schon damals eine gewisse Breite gehabt und einen Anflug jener schönen silbernen Tongebung, die später so herrlich sich entwickeln sollte. Viele Worte hätte der junge Lehrer nicht gemacht und auch nicht sogenannte Korrektur erteilt, die Schüler hätten sich einfach bemüht, ebenso ehrlich und so künstlerisch einwandfrei zu arbeiten, wie sie es bei Trübner täglich sahen. Wären sie in

Digitized by Google

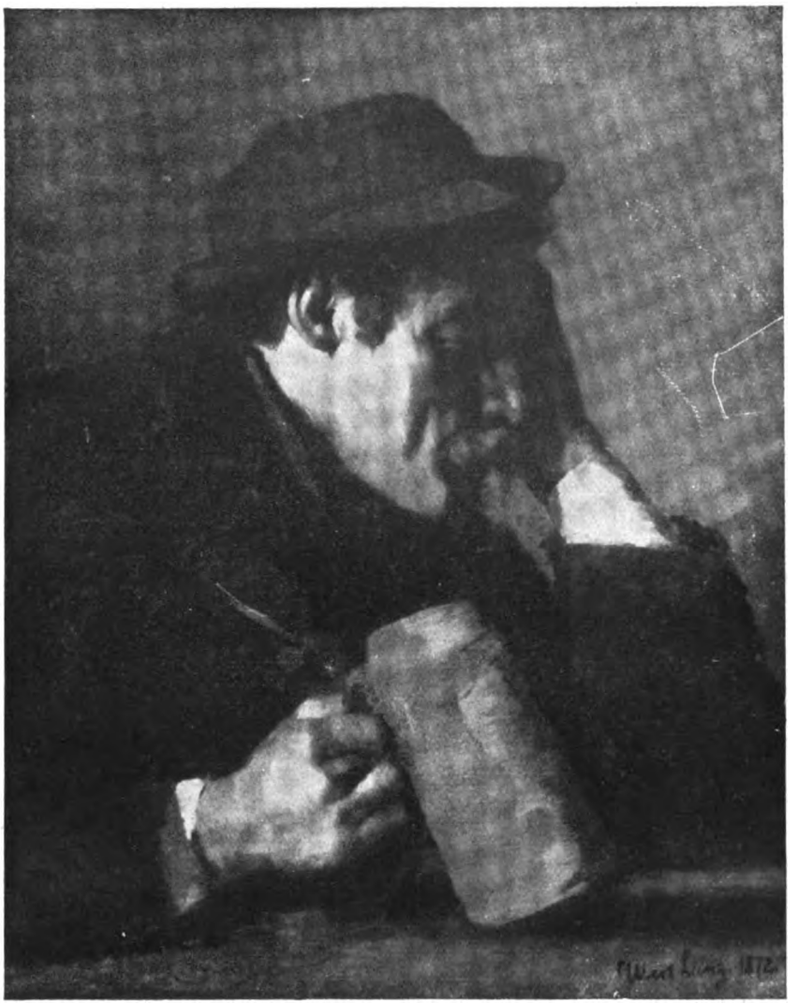
ihrer Arbeit auf Schwierigkeiten gestoßen, so hätte Trübner, der Kluge und Sichere, kameradschaftlich geholfen, da er stets den Kern einer Sache klar erkannte. Für diesen von frühester Jugend an entwickelten Sinn für das Wesentliche ist folgende Geschichte sehr bezeichnend. Als einmal im Café der ganze Kreis versammelt war und ein Ungar seines Lehrers Makart großartige Kunsttheorie und ihren Wert für die Schüler in lauten Tönen pries und alle Anwesenden auf die triumphierenden Eröffnungen nichts zu sagen wußten, hatte nach einer Pause Trübner ganz ruhig und entschieden erwidert: „Das bedeutet alles gar nichts — zusehen muß man können, wie's einer macht." So hatte er Canon zugesehen, so Leibl, besonders als der im Mai 1872 sein Porträt malte, so Thoma beim Landschaftern und hatte sich dergestalt mit der Unbekümmertheit und dem guten Rechte des zwanzigjährigen Genies in wahrhaft verblüffender Sicherheit des Instinktes die Mittel überall da genommen, wo sie sich ihm in Vollkommenheit boten. Wahrlich ein Phänomen, dieser junge einundzwanzigjährige Mann, der, als ob es ein Kinderspiel wäre, in ruhiger Zuversicht und heiterem Selbstvertrauen Meisterwerke, die neben allem Großen in der Kunst bestehen, malt, einfach heruntermalt von dem oberen Rande der Leinwand bis zum unteren, jede Schwierigkeit im Fluge überwindend, ohne Stockung und ohne Hemmung in wunderbar materialgerechter flüssiger Primatechnik. Der, staunend und neidlos anerkennend sahen es die Älteren, die die Schüler waren, mit einer Sicherheit sondergleichen die Modelle stellte und sie in den Raum brachte (man denke an die Mohren, das Christusmodell, die Reihe der Frauen), der beim Landschaftern mit demselben intuitiven Blicke und mit feinster Empfindung für das Charakteristische einer Gegend überall eine Fülle von Motiven entdeckte (man denke an Heidelberg, an den Chiemsee, an Wessling). Während Schuch ganze Sommer tatenlos verbringen konnte, weil er die Landschaft nicht fand, die ihn zum Schaffen anregte.

Steht nun fest, was die Zeitgenossen immer offen anerkannt haben, wie viel Schuch und die weitere kleine Schar Trübner verdankte, so ist es ein Gebot der Gerechtigkeit ebenso wahrheitsgetreu anzuerkennen, was Trübner seinen Freunden schuldete.

Trübners frühe Meisterschaft war nur möglich geworden durch eine Vereinigung starker Eigenschaften, die sich ungehindert von materiellen Sorgen und aufreibenden Widerständen im Schoße der Familie entwickeln konnten. Seine stets positiv gerichtete, klare und entschlossene Art, die keine Hindernisse, keine Schwierigkeiten kannte, sein unerhörter, mühelos sich auswirkender Fleiß, seine Heiterkeit und Zuversichtlichkeit waren aufs glücklichste vermischt mit der Ruhe, dem berühmten Phlegma seines Wesens, das ihm ermöglichte, sein Temperament vollkommen zu zügeln und mit seiner Besonnenheit, seinem klaren praktischen Verstande alle Probleme der Kunst und des Lebens ohne Überstürzung zu lösen. Diese glücklichen Eigenschaften trugen in früher Jugend sein Bildnertalent zur vollen Höhe. Dazu kam, daß er in eine Zeit hineinwuchs, die es einer ganzen Reihe von starken Talenten ermöglichte, sich zu entfalten. Das bewunderte Vorbild — Leibl täglich vor Augen, den Freund – Schuch – zur Seite, der ihn als Menschen und als Künstler verstand und würdigte. Schuchs scharfe und geistreiche Kritik erzwang beim Freunde die Höchstleistung, seine Kultiviertheit, seine Eleganz und sein vollendeter Geschmack regten ihn an, sein Spott und sein Sarkasmus zügelte seine Neigung zur Abschweifung und zur Anekdote. So entstand die Reihe der herrlichen Werke von 1872—1876. Es nimmt Trübner nichts von seiner Bedeutung, wenn man sich zu der Auffassung bekennt, daß ohne Schuch Trübner kaum jene Vollendung erreicht hätte.

Es ist mir immer eine Bemerkung Trübners über seinen Freund im Gedächtnis geblieben, die er einmal gelegentlich eines Spazierganges zu zweien im Odenwald machte. Nicht nur wegen der aufschlußgebenden Wichtigkeit der Behauptung, sondern auch wegen des ungewöhnlich warmen und empfundenen Tones des in allen menschlichen Beziehungen so zurückhaltend und verschlossen sich gebenden Künstlers. Er sprach über Kunstverständnis, rühmte das einzigartige Verständnis seiner Frau und erklärte mir, daß dasselbe Glück, das er jetzt genösse, ihm schon einmal in der Jugend zuteil geworden sei. Die Jahre, in denen er gemeinsam mit Schuch gearbeitet, wären von unglaublichem Werte für ihn gewesen, weil er jemanden mit absolut unfehlbarem Verständnis und reinster künstlerischer Auffassung zur Seite gehabt hätte.

Digitized by Google

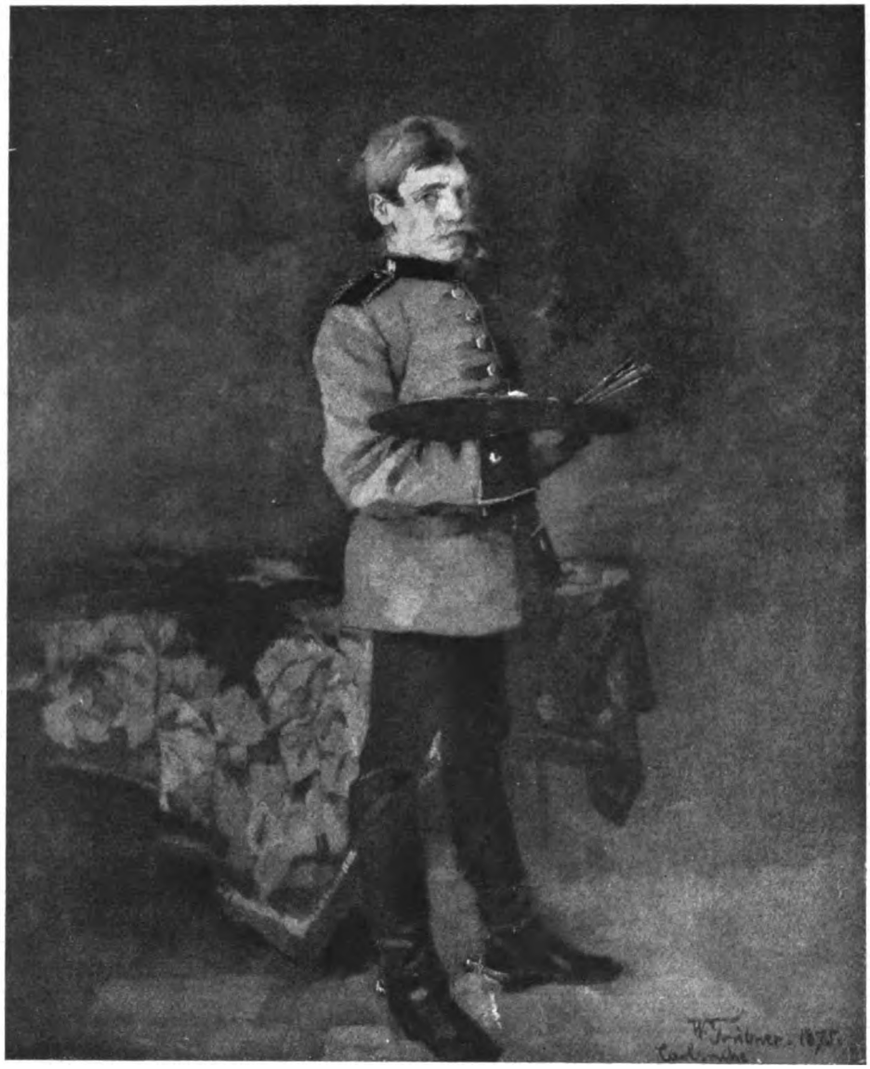


ALBERT LANG, DER TRINKER, 1872

Trübner wußte also ganz klar, was er an dem Freunde gehabt hatte und was er verloren. Er war ihm, dem gesunden, robusten Bürgersohn, die notwendige Ergänzung und Vervollkommnung. Schuch, der nicht wie Trübner und Lang aus kleinen deutschen Bürgerstädten kam, sondern in der Großstadt Wien aufgewachsen und durch den frühen Tod seiner wohlhabenden Eltern schon ganz jung in Besitz größerer Mittel gekommen war, imponierte den Freunden mächtig durch sein weltmännisch freies Wesen, sein sicheres Auftreten und seine außerordentliche Bildung. Schuchs Bewunderung französischer Kultur ist bekannt. Auch neigte er zu geistreich-frivolen Scherzen, was wohl in Freundeskreis gebührend gewürdigt wurde, aber doch auch gelegentlich Unheil anrichtete. So hat er einem Freunde einstmals einen etwas gepfefferten Brief in die Heimat geschrieben, der unglücklicherweise dem biederen Vater in die Hände fiel. Der sah seinen Sohn in einen Höllenpfuhl der Unsittlichkeit versinken und erst nach vielen Mühen und Bitten der ihrem Sohn vertrauenden Mutter gelang es, dem Vater die Erlaubnis zur Beendigung der Studien in München abzuringen.

Bis zum Herbst 1876 bestand der Kreis. Dann ging alles auseinander, Leibl aufs Land, Schuch nach Venedig und Trübner blieb allein in München zurück. Zwar arbeitete er mit derselben unver-

Digitized by Google



WILHELM TRÜBNER, SELBSTBILDNIS ALS DRAGONER-EINJÄHRIGER
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

wüstlichen Arbeitskraft weiter, es entstanden so wunderbare Werke wie das graue Mädchen mit den gefalteten Händen vor dem roten Hintergrunde. Es entstanden die Doggenporträts und so manches andere meisterliche Stück. Aber nach und nach wurde er unsicher, zweifelhafte Sachen tauchten auf, das hohe Niveau verlor sich und in seiner Einsamkeit gab er ohne Hemmung einem Zuge seines Wesens nach, den Schuch mit Erfolg bis dahin bei ihm bekämpft hatte. Das war Trübners Hang zur Anekdote, seine Neigung, seinen Motiven eine burleske, humoristische Bedeutung zu geben, ihnen eine fürs große Publikum berechnete Anzüglichkeit zu verleihen, und sie der Aufmerksamkeit dieses lieben Publikums durch vielsagende Titel zu empfehlen. Zu dieser Art harmloser Sensationsmacherei hatte Trübner bei allem tiefen künstlerischen Ernste eine unbezwingliche Neigung. Noch in späteren Jahren war es amüsant zuzuhören, wenn er in einem Anflug — ich kann es nicht anders bezeichnen — von Bauernschlauheit uns Schülern die beste Methode Erfolg beim Publikum zu haben in endlosen scherzhaften Erörterungen vortrug. Er spottete grausam, er ironi-

Digitized by Google

WILHELM LEIBL, JUNGE MIT HALSKRAUSE. UM 1869

Digitized by Google

sierte und verlachte sich selber, und doch hörte man seine heimliche Beglücktheit und Hinneigung zu solchen spießbürgerlichen Belustigungen heraus. Mit höchstem Vergnügen spekulierte er solche „Witze" aus. Er brachte es sogar fertig, solch einwandfreiem, auf höchster künstlerischer Stufe stehendem Werke wie der „Sitzenden Dogge" der Münchner Pinakothek durch den skurrilen Titel: „Cäsar, mein Überhund!" eine falsche Note zu geben, die noch heute verstimmt und ärgert gegenüber der wundervollen Darstellung des schönen ernsten Tieres. Ist man über diesen Zug in Trübners Charakter klar geworden und vergegenwärtigt man sich den Kulturniedergang der achtziger und neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, so wundert man sich nicht mehr über Trübners Entgleisungen und Instinktlosigkeiten, über sein Segeln in falschem, bald romantischen, bald historischen, bald eine böse opernhafte Mischung beider Elemente bildenden Fahrwasser. War doch in diesen Jahrzehnten die beklagenswerte „Veroperung" der gesamten bürgerlichen Kultur eingetreten, die von falscher Romantik triefend, auf dem Niveau eines Trompeter von Säckingen stehend, in kürzester Zeit es fertig brachte, die vornehme, gediegene bürgerliche Kultur der vorhergegangenen Jahrzehnte zu vernichten.

Trübner hat, wenn er auf diese Zeit zu sprechen kam (und auf die Angriffe, die seine Werke aus dieser Zeit erdulden mußten) oft auseinandergesetzt, wie ungerecht es sei, ihn für die Mängel der Zeit und seiner Umgebung verantwortlich zu machen. Was man denn von ihm verlangte, über seine besten Sachen der siebziger Jahre hätte er doch nicht hinausgehen können, absolut einsam sei er gewesen. Seine Werke wären verhöhnt oder totgeschwiegen worden, niemand hätte ihn durch Anerkennung auf seinem Wege bestärkt, dagegen alle, Kritiker und Kollegen, ihn zu verwirren getrachtet. Wen wunderte es da noch, daß er aufs Experimentieren verfallen sei?

Wenn Trübner so sprach, war es mir immer, als klänge ein Unterton von nie überwundenem Groll gegen den Freund mit, der ihn verließ und in dessen Gemeinschaft er die schönsten und reichsten Jahre seines Lebens verbracht hatte. Es ist zweifellos, daß Schuchs zartere, nervösere, gespanntere Natur, um zur ungehemmten Produktivität, zum eigenen Werke zu kommen, den fast erdrückenden Einfluß des robusten, urgesunden, erstaunlich leicht Schaffenden meiden mußte.

Schuch ging, um nie mehr eine Gemeinschaft der Arbeit mit dem Freunde, der diese Trennung nicht begriff und wohl auch nie ganz verwand, wiederherzustellen. Trübner, dessen Leben von weitem so glücklich aussieht und es auch in vieler Beziehung gewiß war, hat schwer für seine reichen Gaben zahlen müssen. Hier lag die Tragik dieses sich künstlerisch so reich auswirkenden Freundschaftsbundes. Denn fern vom Freunde erst, in der Einsamkeit von Venedig, begann Schuchs große Zeit. Dort erst fand er sich selbst und schuf in voller Produktivität. Hier malte er mit der ihm eigenen, von niemandem, auch nicht von Leibl übertroffenen, wunderbaren Tonschönheit in schimmerndem Silberglanz und in vollendeter Ausprägung letzten höchsten Geschmackes seine herrlichen Stilleben. Während er so in der Einsamkeit seine Künstlerschaft aufbaute, im Sinne des Freundes und nach dessen Lehren, verlor sich der Zurückgebliebene auf Irrwegen und gelangte erst viel später um die Jahrhundertwende auf seine alte stolze Höhe – als seine Einsamkeit zu Ende und wieder ein verstehender Mensch an seiner Seite war.

Digitized by Google

TH. CHASSÉRIAU, VIGNETTE

CHASSÉRIAUS RADIERUNGEN ZUM OTHELLO

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Der Widerspruch zweier Künstlernaturen, die sich in der Lösung ähnlicher Aufgaben illustrierender Art versuchen, wird in solchen Arbeiten unzweifelhaft am stärksten offenbar werden, weil sie sich bei dem Gegenstande, den sie unabhängig von einander behandeln, gemeinsam den Vorschriften eines Dritten unterwerfen. Bei aller Selbständigkeit der verschiedenen Temperamente, die sich im Fortschritt des Schaffens steigert, der Freiheit der künstlerischen Begabung, der Empfindung und des technischen Könnens entsprechend, bleiben ihnen übereinstimmende Grenzlinien gezogen, ist ihnen der nämliche Ausgangspunkt der ersten Inspiration geblieben, welche den Wunsch nach individueller Gestaltung bestimmt hat. Reizvoll und belehrend wirkt daher ein Vergleich derartiger Werke, wenn auch die hieraus gewonnenen Ergebnisse nicht immer ganz gerecht ausfallen mögen. Noch instruktiver die Gegenüberstellung bestimmter Folgen, besonders graphischer Natur, von Illustrationen gleicher oder verwandter Dichtungen in ähnlicher oder verschiedener Technik. Zu der Abhängigkeit von Szene und Wort treten die natürlichen Einschränkungen der Schwarz-Weißkunst nach Material und Bearbeitung. Indem sich die Möglichkeiten der handwerksmäßigen Unterschiede, oft allerdings nur scheinbar, verringern, mehren sich die Gelegenheiten der im künstlerischen Sinne gewonnenen selbständigen Auslegung. Vor allem, wenn es sich um dramatische Werke handelt.

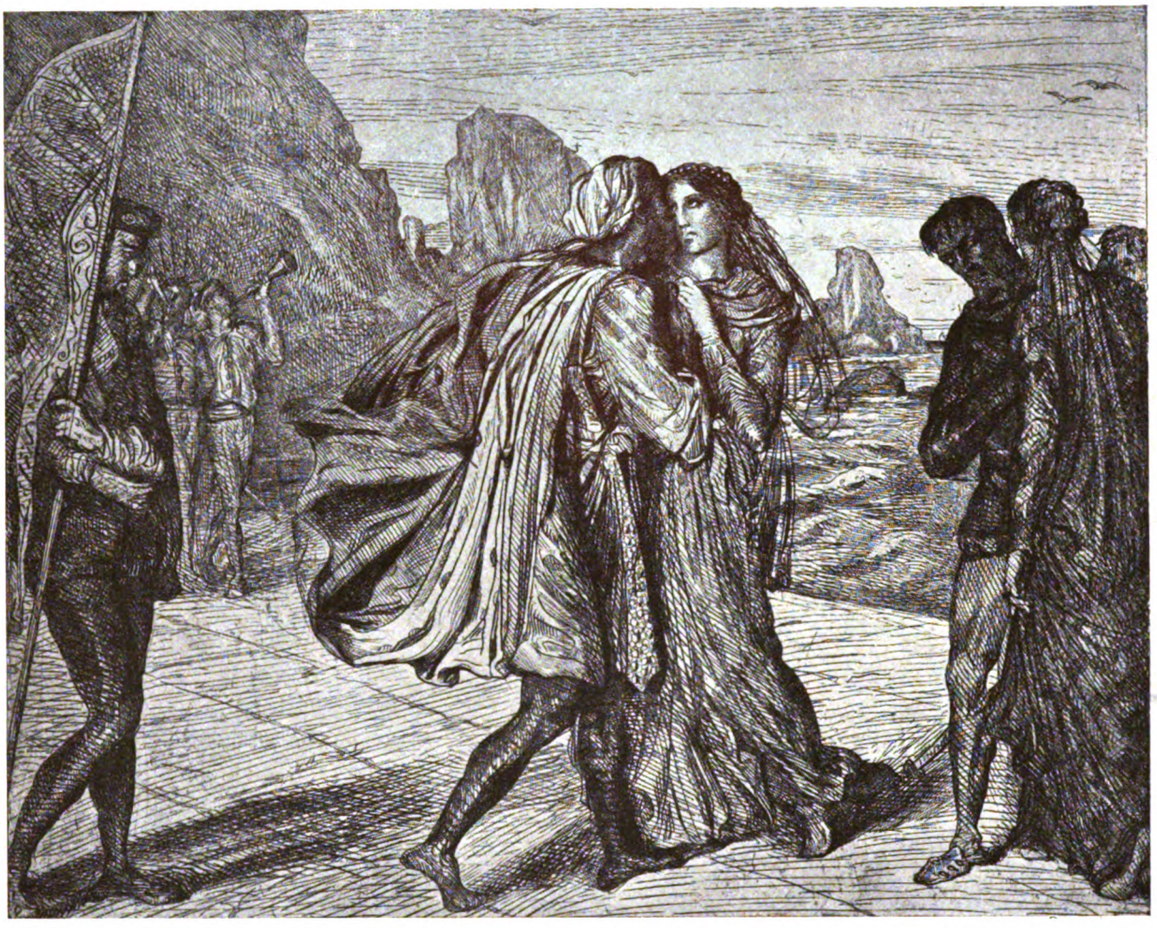
Digitized by Google

TH. CHASSÉRIAU, RADIERUNG ZUM „OTHELLO"
AKT I, SZENE I

Weniger entscheiden literarisches Verständnis oder Phantasie als ganz einfach die Spannkräfte der Fähigkeit, dem ewig Lebendigen der Dichtung das ewig Lebendige der bildlichen Darstellung ebenbürtig an die Seite zu setzen. Hier erscheint der Künstler während der Zeit seines Schaffens wie der große Schauspieler, der als Interpret fremden Willens von dem Ausgleich zwischen diesem und seinem eigenen Willen Zeugnis ablegt. Und es wirkt nun ein solcher Ausgleich am mächtigsten auf uns nicht etwa bei dem Vorhandensein verwandter Charaktere, sondern nur bei dem Aufeinandertreffen entsprechend starker künstlerischer Energien. Aus dieser Überlegung heraus freute sich Goethe über die ihm vorgelegten Lithographien zum Faust von Delacroix und sprach kopfnickend von dem alten Sauerteige, der da auf neues Backwerk wirke, was ihm recht wohl gefallen wolle: „Die vollkommene Einbildungskraft eines solchen Künstlers zwingt uns, die Situationen so gut zu denken, wie er sie selber gedacht hat. Und wenn ich gestehen muß, daß Herr Delacroix meine eigene Vorstellung bei Szenen übertroffen hat, die ich selber gemacht habe, um wie viel mehr werden nicht die Leser alles lebendig und über ihre Imagination hinausgehend finden." Dabei hatte Delacroix zu Goethes Werken, wie wir aus seinem Tagebuch wissen, ebensowenig ein Verhältnis wie zu den Dramen Shakespeares, nach dessen Hamlet er eine zweite Reihe von ausgezeichneten Lithographien geschaffen hat.

Die Illustrationen zum Faust waren nicht erfolgreich gewesen. Umsomehr gewann sich der „Hamlet" Beifall, mußte sogar später nochmals abgezogen werden. Kurz nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe (1843) veröffentlichte Théodore Chassériau (1844) seine Radierungen zum „Othello", die im Gefolge von Delacroix nur geringe Beachtung fanden und bald völlig vergessen waren, bis 1900 ein ebenfalls in einer kleinen Anzahl von Exemplaren veranstalteter Neudruck einen bescheidenen Kreis von Liebhabern mit ihnen bekannt machte. Dabei konnte die dithyrambische Einführung Ary Renans nicht verhindern, daß diesen Wenigen das Bewußtsein einer zwar nicht mit Delacroix' impulsiver Kraft meßbaren, aber immerhin dem Gedächtnis Chassériaus vorteilhaften künstlerischen Leistung voll Freiheit, Schönheit und rhythmischer Gestaltung sich unwidersprochen mitteilte. Bei den damaligen Beifallsrufen blieb sogar die Berücksichtigung der zeitgenössischen, von einigen bedeutsamen Ausnahmen, denen wir Chassériau beizählen wollen, abgesehen recht bescheidenen französischen Radierungskunst der vierziger Jahre, außer Betracht. Darum waren sie, weil spontan

Digitized by Google



TH. CHASSÉRIAU RADIERUNG ZUM „OTHELLO"
AKT II, SZENE I

dargebracht und nicht historisch begründet, binnen kurzem ebenso verklungen wie die zustimmenden Reden, die bei der Überführung der Freskenreste Chassériaus aus der Cour des Comptes in den Louvre von allen Seiten sich geäußert hatten. Zwischen dem Empfang des Auftrags für diese Fresken, deren Zerstörung das Hauptwerk des Künstlers vernichtet hat und ihrer Ausführung hat Chassériau an den Radierungen zum Othello gearbeitet.

Über das Entstehen der fünfzehn Blätter hat Chassériaus Biograph, Valbert Chevillard, im sechsten Kapitel seines Buches berichtet. Freilich will uns ein Bemühen, die Radierungen zum Othello auf Kosten der Delacroixschen Lithographien in den Himmel zu erheben, ein Lächeln abnötigen. Aber dieses scheint doch sicher zu sein, und es entspricht den vornehmen Charaktereigenschaften Chassériaus, daß er die Radierungen nicht als Konkurrenz gegen Delacroix geschaffen hat. Es ist in der Tat nur ein Zufall gewesen, daß er gleichzeitig mit dem schon über den Freundeskreis hinaus gefeierten Meister der Dantebarke ähnlichen graphischen Problemen nachgrübelte, obwohl Delacroix die Arbeit an den Lithographien zum Hamlet bereits 1834 begonnen hatte. Einflußreiche Kritiker hatten Delacroix getadelt, weil er die Vorwürfe für seine Gemälde der Literatur entnehme, nun kam es ihnen gelegen, Chassériau der Nachahmung Delacroix' zu beschuldigen. Wie sehr war damals – damals besonders — die Meinung der Kritik vom Inhalt der Bilder allein abhängig! Denn ein größerer Gegensatz, als er zwischen den Lithographien des Delacroix und den Radierungen Chassériaus besteht, läßt sich kaum denken.

Digitized by Google

TH. CHASSÉRIAU, RADIERUNG ZUM „OTHELLO"
AKT II, SZENE 3

Das zeigt sich in erster Linie bei einem Blick auf die von beiden Künstlern, hier aus dem Hamlet, dort aus dem Othello genommenen szenischen Motive. Dabei offenbart sich die verschiedenartige Auffassung in der Interpretation der Shakespeareschen Dramatik aufs stärkste. Delacroix hat sich mit Vorliebe Situationen gewählt, wo er das Augenblickliche des Vorgangs in rascher Charakterisierung unter Weglassung aller Nebensachen zu geben vermag. Er beschränkt sich, deutet nur an, läßt fort, unterstreicht, übertreibt, bewirkt nach Meier-Graefes kluger Anmerkung, daß „Arabesken Begebenheiten werden", und dennoch vergessen wir vor diesen Blättern, die ohne Worte vorzüglichere Angaben für Darsteller und Regie enthalten, als es unsere künstlerischen Theaterbeiräte in weitläufigen Einführungen vermögen, niemals den Rahmen der Bühne. Wir sollen ihn gar nicht vergessen. Wenn wir die Blätter betrachten, wo Hamlet hinter dem betenden König steht oder den Vorhang zur Seite reißt, um den gemordeten Polonius zu entdecken, oder den Kampf auf dem Kirchhof, da ergreift uns das Gefühl jener vollendeten Täuschung, mit der uns bei einer erstklassigen Aufführung eine verständige Regie im Bann hält und uns den Eindruck des Dichterwerkes zum höchsten persönlichen Erlebnis erhebt. Und das ist das einzig Richtige. Der gedruckte Text wird nebensächlich, denn diese Geschehnisse, mit jeder anderen Bezeichnung besser zu erfassen als mit der Unterschrift als Illustrationen, bleiben in dem Wirbel ihrer Aufeinanderfolge wie eine künstlerische Akzentuierung der dramatischen Steigerung. Von ihrer malerischen Bedeutung ganz zu schweigen.

Chassériaus Radierungen sind dagegen Illustrationen selbst mit dem reaktionären Nebenbegriff dieser Zuteilung. Nehmen wir die einzelnen Blätter zur Hand, so ist das Verlangen unabweisbar, die Dichtung herbeizuholen und nachzulesen, in Ruhe zu vergleichen. Das Motiv als solches hat bestimmt, der literarische Charakter gibt den Ausschlag und bemüht sich sogar, alle in Richtung auf die Bühne genommenen Erwägungen durch die in kompositioneller Hinsicht mehrfach wie Vorlagen für „lebende Bilder" ausgeführten Darstellungen auszuschalten. Gewiß hat es Chassériau so gewollt. Der Natur dieses Lieblingsschülers von Ingres war die Richtung auf das Ruhige, Feierliche, Erhabene gegeben. Die jähe Leidenschaftlichkeit seines menschlichen Temperaments unterlag bei seiner Kunst einer gelassenen Selbstbeherrschung, wie sie frühreife, nervöse Menschen zu üben eine rechtzeitige Überlegung zwingt. Chassériaus malerisches Genie, dessen ungewöhnliche Zeugnisse wir in der Sammlung seiner Bilder, bei seinem Großneffen Arthur de Chassériau in Paris, mit Staunen anerkennen, mußte sich aus diesem Grunde der dekorativen Freskenkunst zuwenden. Wir denken an unsern deutschen Meister Anselm Feuerbach, aber Chassériau eignet eine höhere Bewußtheit von malerischer Kultur und die überlegene Sicherheit des Wissens um den Bewegungsraum der künstlerischen Begabung. Seiner Erscheinung gebührt das Recht, eine zu ihrem Ruhme

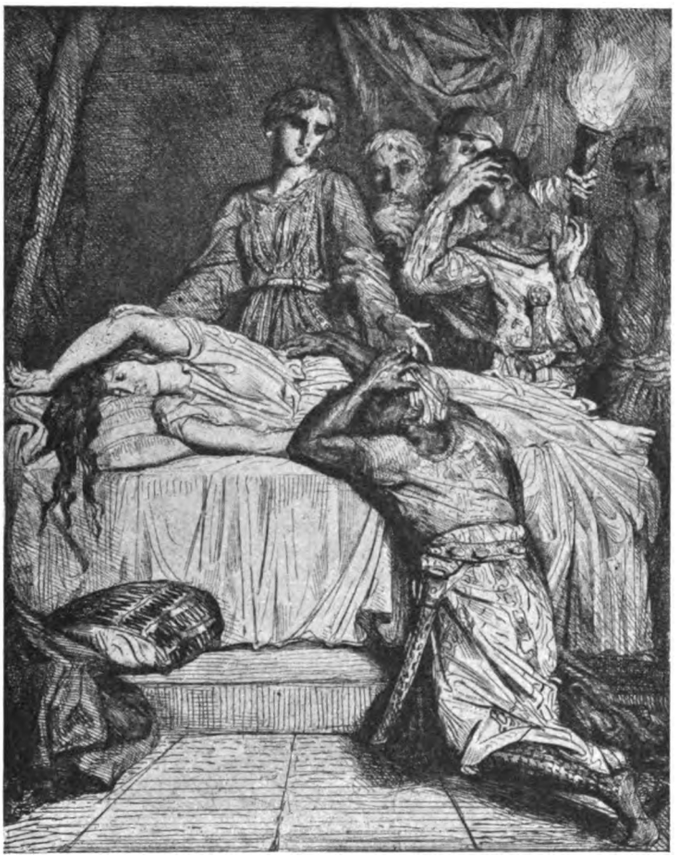
Digitized by Google

TH. CHASSÉRIAU, RADIERUNG ZUM „OTHELLO"
AKT III, SZENE 3

oftmals wiederholte Phrase Théophile Gauthiers zu belächeln und für ihre Herme die Worte André Cheniers, den Chassériau aufs höchste verehrte, zu begehren: „une Grecque me fît Français dans les murs de Byzance."

Der spielerische, weichliche, träumerische Zug der Chassériauschen Kunst, der sich durch seine Kenntnis und Liebe des Orients begründete, mag ihn dazu geführt haben, sich mit dem Othello zu beschäftigen. Die Gestalt des treuherzig-abergläubischen Mohren, Desdemona mit ihrem Gefolge edler venezianischer Frauen, Herzog und Senatoren in prunkvoller Ratsversammlung, die Paläste Venedigs und die Bergeshöhen der zyprischen Küste, Ausblicke auf Meer und Lagune, Säulenhallen und Festgemächer, Stoffe, Geschmeide, alle Arten von Dekorationen und Soffitten: welch eine Fülle von Motiven für einen sorgfältig in Szene zu setzenden „pageant" von Illustrationen. Der Othello gehört nicht zu jenen Dramen Shakespeares, deren Entwicklung in raschem Tempo der Entscheidung entgegeneilt. Die Handlung wird durch Erzählungen aufgehalten, Äußerungen von höchster dichterischer Schönheit, jene köstlichen „toten Stellen" des Ausruhens und Genießens, folgen sich, einzeln und zu Ketten gereiht, die das Fortschreiten der Handlung verhindern. Ein Überblick der Chassériauschen Radierungen zeigt sogleich, daß an diese retardierende Schilderungen der Illustrator mit Vorliebe sich anschloß. Bezeichnenderweise richtet sich sein Augenmerk fast ausschließlich auf diejenigen Situationen, wo des Dichters Wort sich zum Alleinherrscher erhoben hat und die gebändigte Leidenschaft der Gebärden schweigt. Desdemonas Gespräch mit Cassio, Desdemonas Gesang vom Weidenbaum, Desdemona und Emilia, Desdemonas Empfang auf Zypern, die Verteidigung vor dem Dogen, die Schlußszene, in diesen Unterschriften spricht Chassériaus Absicht sich deutlich aus. Auch auf Blättern, die einen weniger bildgetreuen Charakter tragen, etwa dem Weckruf der Jago und Rodrigo an Desdemonas Vater, ist der Versuch stärkerer dramatischer Erregung flau genug, der alte Brabantio scheint von der Entführung seiner Tochter ohne weitere Aufregung Kenntnis nehmen zu wollen. Hier ist des Dichters Angabe bewußt umgeändert. Wiederum ist der Kampf zwischen Rodrigo und Cassio, den Jago verwundet, trotz der hier offenen Anlehnung an Valentins Ermordung von Delacroix, in Bewegungslosigkeit erstarrt. Ein schwerer Vorwurf trifft die meisten dieser fünfzehn Radierungen. Dennoch geht eine Fülle von Schönheit von ihnen aus. Ein festlicher Rhythmus klingt aus diesen bewußt symmetrischen Kompositionen, deren dunklere und hellere Flächen mit der Sorgfalt des Erstlingswerkes gegeneinander abgewogen sind. Der weiche Fluß der Gewandungen, die Eigenart der stark beleuchteten klassischen Profile (sehr schön auf dem wertvollsten Blatt „Desdemonas Gespräch mit Cassio"), die Auflösung und Verknüpfung eines Systems von scheinbar gleichlaufenden Linien zur Erreichung des Gegenspieles von

Digitized by Google



TH. CHASSÉRIAU, RADIERUNG ZUM „OTHELLO"
AKT V, SZENE 2

Schatten und Licht, die vorzügliche Fähigkeit räumlichen Gestaltens mit lediglich andeutenden Verkürzungsgeraden geben dieser Graphik einen nicht gewöhnlichen Wert, der durch die Überlegung noch gewinnt, daß die Radierungen den einzigen Versuch Chassériaus auf fremdem Gebiet darstellen. Wohl reichen sie bei weitem nicht an die berühmten Lithographien Chassériaus „Venus Anadyomene" und „Apoll und Daphne" heran, deren Gestalten wie von einem weichen Flaum des Lebens umhüllt sind, und deren Bewunderung das Bedauern hervorruft, daß Chassériau nicht die Illustrationen zum Othello ebenfalls als Lithographien geschaffen hat. Und doch hält auch der energische und unbeirrte Zug der Chassériauschen Handschrift in seinen Radierungen sich lebendig, es gewinnen diese an formaler Schönheit und malerischem Reiz, wiederum bei einem Vergleich, freilich nicht mit der Unerreichbarkeit Delacroix', sondern mit Blättern nach Gemälden der englischen Prärafaeliten, vor allem des Burne Jones, dessen Namen wegen der rein äußerlichen Ähnlichkeit der Darstellung sich bei der kritischen Vergleichung sofort meldet, um alsbald abgelehnt zu werden.

Noch mit einem anderen Werk dürfen Chassériaus Radierungen zum Othello nicht zusammengehalten werden, mit jenen außerordentliche Geschmeidigkeit und Kraft, Bühnensinn und graphischen Esprit vereinigenden Blättern des Hans Meid, welche ebenfalls den Othello behandeln. Fast möchte man so verwegen sein, sich vorzustellen, wie Goethe, der täglich die Stunde nach Tisch mit dem Anschauen und Vergleichen von Kupfern hinbrachte, wobei er sich wohl mißmutig von Cornelius wandte, nachdem er freudig zu Delacroix gegriffen, wie Goethe über Théodore Chassériau und Hans Meid geurteilt haben würde bei der Betrachtung ihrer Radierungen zu Shakespeares Othello, der verhängnisvollsten Tragödie der „wilden Eifersucht, die oft ans Edle grenzt":

„ . . . . . a savage jealousy,
That sometime savours nobly."

Digitized by Google

UKTIONSNACHRICHTEN

BERLINER KUPFERSTICH-DOUBLETTEN. — AMSTERDAMER PREISE FÜR VAN GOGH UND HOLLÄNDER DES 19. JAHRHUNDERTS

Die Versteigerung der Doubletten des Berliner Kupferstichkabinetts, die bei Amsler und Ruthart Anfang April vor sich ging, brachte einige Überraschungen nicht nur durch die relative, sondern auch durch die absolute Höhe der erzielten Preise. Daß man Lithographien von Daumier mit durchschnittlich 150 bis 250, gelegentlich mit 500 Mark bezahlen müßte, war nicht zu erwarten, auch wenn man den leidigen Begriff des „Valutawertes" anwenden wollte. Noch 1914 konnte man diese Dinge bei den Karrenhändlern am Seine-Kai in Paris, wenn man Geduld hatte, für den hundertsten Teil dieses Betrages kaufen. Es waren zwar auch keine Probedrucke, genau so wenig, wie die Berliner Doubletten, sondern Auflagendrucke. Aber mit dem „Probedruck" hat es bei Daumier ohnehin ja eine eigene Bewandtnis: von den besten, für den Charivari gemachten Steinen gibt es gar keine Probedrucke, dazu hatte weder Daumier noch der Drucker Zeit. Probedrucke wurden sehr oft erst nachher gemacht, um zu probieren, ob der Stein noch druckfähig sei. So bleiben diese Berliner Preise immerhin denkwürdig.

Neben Daumier interessierte vor allen Dingen Menzel. Die künstlerisch doch nicht gerade der allerschärfsten Kritik entrückten Lithographien aus der Folge: „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen" standen zwischen 1000 und 3700 Mark, kosteten also beinahe das Achtfache dessen, was man bisher dafür anlegen mußte. Verhältnismäßig noch teurer waren die Probedrucke der Holzschnitte zum Kugler. In der Auktion Voll in München und bald darauf bei den in Frankfurt versteigerten Dresdener Doubletten überlegte man sich einen Preis von 60 Mark schon sehr ernsthaft (der alte Lippman pflegte in solchen Fällen dem Rivalen zuzuflüstern: „Kaufen ist leicht, aber bezahlen ist schwer"). Jetzt aber brachten die billigsten Blätter über 100 Mark, die meisten über 200 bis 400 und gelegentlich stieg auch einmal eines auf über 800 Mark. — Ein Exemplar der „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen", Ausgabe von 1882, herausgegeben von Ludwig Pietsch, brachte den ungewöhnlich hohen Preis von 13000 Mark.

Beroliniensen sind in Berlin an sich immer teuer. Porträts Friedrichs des Großen von Bause erzielten 950 und 1400 Mark, das Brustbild von Calau (nach Unger) auch noch 610 Mark, Lithos von Krüger etwa zehnmal soviel wie früher, nämlich bis 300 Mark (die „Rennbahn": 1050 Mark), Schadows Tänzerserie (15 Blatt) 1800 Mark. Seine Radierung „Familie des Künstlers" ward mit 1100 Mark zugeschlagen. Daß sie offiziell mit 30 Mark taxiert war, wird ein Druckfehler gewesen sein: der Taxator muß 300 Mark gemeint haben.

Versteigerung bei Frederik Muller & Co. in Amsterdam. Sammlung R. C. A. L. Jansen van Afferden. 18. Mai 1920.

Nr. 321. J. Bosboom, Alte Kirche in Delft: 1250 Gulden. — Nr. 347. Isaac Israels, Champs Elysées: 460 Gulden. — Nr. 349. Jozef Israels, Am Fenster: 2050 Gulden. — Nr. 360. Jacob Maris, Jagdpaard: 1200 Gulden. — Nr. 361. Willem Maris, Ente mit Jungen: 2700 Gulden. — Nr. 362. Willem Maris, Melkstunde: 2900 Gulden. — Nr. 366. A. Neuhuijs, Junge Mädchen, Puppenkleider nähend: 1550 Gulden.

Versteigerung der Sammlung G. v N.... Ebendort. 19. Mai 1920.

Nr. 6. H. Breitner, Straßenjungen: 4000 Gulden. — Nr. 7. H. Breitner, Mondlichteffekt: 3100 Gulden. — Nr. 11. Isaac Israels, Zwei Damen im Park: 750 Gulden. — Nr. 48. Alfred Stevens, Mondnacht auf See: 700 Gulden.

Versteigerung der Sammlung W. P. Jingenegerem (Utrecht).

Nr. 60. H. Breitner, Japanerin: 2000 Gulden. — Nr. 64. Vincent van Gogh, Untergehende Sonne: 1000 Gulden. — Nr. 65. Isaac Israels, Strand bei Scheveningen: 540 Gulden. — Nr. 66. Isaac Israels, Junges Mädchen im Café: 550 Gulden. — Nr. 67. Isaac Israels, Bei der Toilette: 500 Gulden. — Nr. 68. Isaac Israels, Nordende im Haag: 675 Gulden. — Nr. 69. Isaac Israels, Eselreiten: 675 Gulden.

Sammlung Frau Müller-Abeken (Scheveningen).

Nr. 86. Vincent van Gogh, Junge Bäuerin: 10000 Gulden. — Nr. 87. Vincent van Gogh: Männerbildnis (früh): 900 Gulden. — Nr. 88. Vincent van Gogh, Bäuerin beim Kartoffelschälen: 725 Gulden. — Nr. 135. Paul Gauguin, Landschaft in der Bretagne: 2600 Gulden. — Nr. 136. Vincent van Gogh, Ansicht des Schenkweges bei Haag: 525 Gulden. — Nr. 139a. Charles Jacque, Schafherde: 3000 Gulden. — Nr. 150. Jacob Maris, Mädchen im Korn: 1200 Gulden. — Nr. 151. Willem Maris, Enten am Ufer: 3050 Gulden. — Nr. 154. Albert Neuhuijs, Das tägliche Brot: 2200 Gulden. — Nr. 155. Albert Neuhuijs, Die junge Mutter: 4200 Gulden. — Nr. 159. Odilon Redon, Blumenstrauß: 900 Gulden. — Nr. 167. Toulouse-Lautrec, Mann im Burnus: 2100 Gulden. — Nr. 177. Felix Ziem, Gondel auf dem adriatischen Meere: 1700 Gulden.

Bemerkenswert für deutsche Begriffe ist, daß die Meister der holländischen Schule, und zwar nicht nur Maris und Israels, sondern auch Breitner, Bosboom und Neuhuijs, hoch im Preise stehen, verglichen mit den Franzosen. In Amerika sind Amerikaner fast am teuersten, und in Deutschland die besten Deutschen ebenfalls. Die Nationen besinnen sich in immer stärkerem Maße auf ihr nationales Kunstgut.

Versteigerung von Handzeichnungen alter Meister bei R. W. P. de Vries, Amsterdam. 5.—8. März.

Nr. 28. Berchem, Wasserfall: 300 Gulden. — Nr. 46. Ferdinand Bol, Rebekka und Elieser: 220 Gulden. — Nr. 60. Francois Boucher, Der Kuß: 2600 Gulden. — Nr. 61. Francois Boucher, Flußlandschaft: 1200 Gulden. — Nr. 114. Aelbert Cuyp, Fluß bei Gorkom: 340 Gulden. — Nr. 128. Cornelis Dusart, Aquarell einer Bauerngesellschaft: 875 Gulden. — Nr. 129. Cornelis Dusart, Anbetung der Hirten: 350 Gulden. — Nr. 130. Cornelis Dusart, Der Quacksalber: 155 Gulden. — Nr. 137. Adam Elsheimer, Landschaft: 400 Gulden.

Digitized by Google

— Nr. 154. Govaert Flinck, Stehende Frau: 300 Gulden. — Nr. 161. Aart de Gelder, Pfingsten: 300 Gulden. — Nr. 162. Claude Lorrain, Arkadische Landschaft: 200 Gulden. — Nr. 176. Hendrik Goltzius, Venus und Amor: 300 Gulden. — Nr. 178. Jan van Goijen, Landschaft mit Baumfäller (datiert 1625): 200 Gulden. — Nr. 186. Jan van Goijen, Marketenderzelt: 125 Gulden. — Nr. 222. Meindert Hobbema, Landschaft mit Baum: 285 Gulden. — Nr. 226. Hans Holbein d. Ä. (oder Niederländer vom Ende des 15. Jahrhunderts, nach M. J. Friedlaender), Silberstiftzeichnung: 775 Gulden. — Nr. 254. Philips de Koninck, Zwei Bauern 1661: 355 Gulden. — Nr. 290. Jan Lievens, Bildnis Gilles Valckenier: 550 Gulden. — Nr. 361. Jodocus de Momper, Rast vor dem Wirtshaus: 220 Gulden. — Nr. 390. Adriaen van Ostade, Bauern vor dem Wirtshause: 300 Gulden. — Nr. 400. J. Peronneau, Mädchenbildnis: 160 Gulden. — Nr. 431. Rembrandt, Die Frauen am Grabe, von Rembrandt signiert: 14000 Gulden. — Nr. 432. Rembrandt, Verfallenes Stadttor: 7000 Gulden. — Nr. 433. Rembrandt, Vertumnus und Pomona: 3000 Gulden. — Nr. 434. Rembrandt, Zwei orientalische Könige: 2000 Gulden. — Nr. 435. Rembrandt, Studie für einen Hohenpriester: 1000 Gulden. — Nr. 436. Rembrandt, Studienblatt mit zwei Männerfiguren: 600 Gulden. — Nr. 437. Rembrandt, Studie nach einem Juden mit breitem Hut: 600 Gulden. — Nr. 438. Rembrandt, Tobias und der Engel: 375 Gulden. — Nr. 439. Rembrandt(?), Befreiung Petri: 250 Gulden. — Nr. 440. Rembrandt-Schule, Landschaft: 300 Gulden. — Nr. 461. Jacob van Ruisdael, Hügellandschaft: 700 Gulden. — Nr. 463. Jacob van Ruisdael, Landschaft mit hohem Baum: 375 Gulden. — Nr. 478. Saint-Aubin, Theater im Freien: 2500 Gulden. — Nr. 480. Roelant Savery, Gebirgslandschaft: 100 Gulden. — Nr. 515. Gerard Terborch, Junger Mann: 250 Gulden. — Nr. 517. Lorenzo Tiepolo, Kopf eines Alten: 500 Gulden. — Nr. 518. Jan van de Velde, Gänseziehen: 200 Gulden. — Nr. 522. C. Troost, Wochenstube: 900 Gulden. — Nr. 572. David Vinckboons, Frühstück im Freien: 350 Gulden. — Nr. 576. Lionardo da Vinci (?), Studienblatt: 400 Gulden. — Nr. 597. Watteau, Studienblatt mit zwei stehenden Frauen: 1000 Gulden.

Versteigerung der Kupferstichsammlung Paul Davidsohn. Erster Teil. Leipzig, Boerner, 3.—8. Mai.

Der glänzenden Charakteristik des Sammlers Paul Davidsohn, die Max J. Friedlaender dem höchst zuverlässig gearbeiteten Auktionskatalog vorausgeschickt hat, ist nichts hinzuzufügen: Wer jemals in der Villa „Paulsruhe" in der Wernerstraße im Grunewald einen Vormittag verbringen durfte, weiß, daß in dem Schöpfer dieser Sammlung ein Typus sich vollendete, der nun unrettbar der Vergangenheit angehört. Derart feines und intimes, wissenschaftliches und kennerisches Amateurtum kommt nicht wieder. Das geistige Niveau, auf dem es gedeiht, fehlt, es fehlt uns die Geduld, und wenn wir sie hätten, fehlte uns das Geld, und wenn wir es hätten, fehlte uns das Material. Der Markt ist bald ganz verödet, Deutschland verkauft aus. Altdorfers, eines der deutschesten Meister, Kupferstiche kaufte fast sämtlich Colnaghi in London, auch das Dürerblatt „Adam und Eva" im ersten Zustand, das berühmte Strätersche Exemplar, ging dorthin. Ein Trost nur, daß einige deutsche Kabinette dennoch, wohl aus ihren Doubletten-Fonds, vorteilhaft kaufen konnten (München z. B. ergänzte seine Dürersammlung mit viel Glück) und daß wichtige Dinge, wie Baldungs Tonholzschnitt der Hexen, für Deutschland gerettet wurden. Auch einige der Hauptsachen von Dürer, z. B. der „Hieronymus im Gehäus" und die Passionsfolge bleiben durch Händlerkauf einstweilen in Deutschland. Und schließlich, unsere öffentlichen Kupferstichkabinette sind im allgemeinen ja sehr reich an bedeutenden und (hoffentlich) unantastbaren Schätzen. Wir können hier nicht die Liste der Preise für sämtliche 2212 Nummern der Auktion abdrucken, sondern begnügen uns damit, einige der bemerkenswertesten Resultate herauszuheben, nach Gruppen. Im allgemeinen stellt man fest, daß die Schätzungspreise in den weitaus meisten Fällen weit überholt wurden, meist um etwa das Vierfache, häufig um noch höheren Prozentsatz.

I. Primitive deutsche Holzschnitte.

Nr. 181. Gebet am Ölberg. Um 1450. Altkoloriert: M 4700 (Taxe: M 1000). — Nr. 182. Stehender Apostel mit Säge; „S. Judas". Um 1460. Altkoloriert: M 4200 (Taxe: M 600). — Nr. 183. Andachtsblatt, Crucifixus. Um 1460—1470. M 4300 (Taxe: M 1000). — Nr. 188. Heilige Barbara. Um 1490. Altkoloriert: M 300 (Taxe: M 600). — Nr. 192. Die beiden Johannes. Schrotblatt um 1490. Schreiber 2671: M 7400 (Taxe: M 3000).

II. Italienische Kupferstiche des 15. Jahrhunderts.

Zorn Andrea: Nr. 170. Die Grablegung: M 4800 (Taxe: M 1500). — Nr. 171. Vier tanzende Frauen: M 3200 (Taxe: M 3000). — Nr. 172. Die Folge der Ornament-Paneele. 12 Blatt: M 10400 (Taxe: M 3000).

Baccio Baldini: Nr. 252. Sibylla Chimica: M 3500 (Taxe: M 400). — Nr. 253. Die Arithmetik (aus den Tarocchi): M 4500 (Taxe: M 600).

Jacopo de Barbari (immerhin ein Meister vierten Ranges): Nr. 275. Judith: M 9200 (Taxe: M 2500). — Nr. 276. Hieronymus: M 6100 (Taxe: M 1500). — Nr. 277. Der Schutzengel: M 4700 (Taxe: M 4000). — Nr. 278. Drei nackte Männer am Baum: M 21800 (Taxe: M 5000). — Nr. 279. Das Priaps-Opfer: M 16000 (Taxe: M 5000). — Nr. 280. Mars und Venus: M 27500 (Taxe: M 5000). — Nr. 281. Triton und Nereide: M 4200 (Taxe: M 2500).

Heinrich Aldegrever: Nr. 20. Mariae Verkündigung: M 2900 (Taxe: M 400). — Nr. 24. Madonna auf der Mondsichel: M 1650 (Taxe: M 500). — Nr. 25. Madonna mit Szepter auf der Mondsichel (Exemplar der Slg. Mariette): M 2650 (Taxe: M 800). — Nr. 26. Madonna auf der Rasenbank: M 2700 (Taxe: M 600). — Nr. 50. Fahnenträger in Landschaft (aus Slg. Mariette): M 3200 (Taxe: M 800). — Nr. 53. Bernhard Knipperdolling: M 3500. — Nr. 58. Selbstbildnis: M 2400. — Nr. 65. Dolchscheide B. 215: M 2750. — Nr. 81. Große Dolchscheide mit Herkules und Antaeus: M 8100 (Taxe: M 1500).

Albrecht Altdorfer. Die Kupferstiche, die keineswegs alle selten sind, waren sehr teuer, die meisten kosteten über M 1000. Fast alles ging nach London. In England ist Altdorfer, neben Dürer, beliebt: Ein reizendes Buch von George Moore hat seine Kunst popularisiert. — Nr. 106. Ruhe in Ägypten: M 3500. — Nr. 110. Maria mit dem Kinde und zwei Knaben. Erster seltener Zustand des frühen Blattes: M 2500. — Nr. 111. Madonna in der Landschaft: M 8500

Digitized by Google

(Taxe: M 1000). — Nr. 112. Der heilige Christophorus: M 8300 (Taxe: M 600). — Nr. 118. Herkules und Muse. Erster Zustand: M 9700 (Taxe: M 1000). — Nr. 130. Pyramus und Thisbe: M 8900 (Taxe: M 500). — Nr. 140. Die Eitelkeit (nur in drei Exemplaren bekannt): M 16000. Auch die Holzschnitte Altdorfers waren gesucht. — Nr. 145. Geistlicher kniet vor der heiligen Jungfrau: M 6100. — Nr. 147. Die Enthauptung des Täufers: M 7400. — Nr. 149. Das große Taufbecken: M 7800.

Barthel Beham. Seine Stiche sind ziemlich selten und sehr oft künstlerisch besser als die seines Bruders Hans Sebald. Die guten Drucke kosteten weit über M 1000 — Nr. 369. Judith: M 2100. — Nr. 371. Die Jungfrau am Fenster: M 7600. — Nr. 379. Genius, auf einer Kugel durch die Luft reitend: M 7400. — Nr. 393. König Ferdinand: M 8400. — Nr. 394. Erasmus Baldermann: M 6200.

Hans Sebald Beham: Nr. 410. Die Madonna mit der Birne: M 3000 — Nr. 411. Die Madonna mit dem Papagei: M 4100. — Nr. 415 Der Schmerzensmann: M 4000. — Nr. 417. Christus und Maria: M 4100. — Nr. 420. Abschied des verlorenen Sohnes: M 3900. — Nr. 462. Das Glück: M 2500. — Nr. 469. Die Dame und der Tod: M 600. — Nr. 483. Fähnrich, Trommler und Pfeifer: M 4700. — Nr. 509. Querfüllung. Erster Zustand: M 2500. — Nr. 522. Wappen mit Hahn: M 2250. — Nr. 528. Adam und Eva. Holzschnitt: M 2100. — Nr. 538. Die drei Schutzpatrone Ungarns. Holzschnitt. Unikum: M 18000. — Nr. 542. Das Frauenbad. Holzschnitt: M 3100.

Hans Burgkmaier: Nr. 889. Das junge Paar und der Tod. Helldunkelholzschnitt, drei Platten: M 27000.

Hans Baldung. Holzschnitte: Nr. 255. Beweinung Christi: M 3200. — Nr. 258. Der heilige Sebastian: M 8300. — Nr. 259. Gottvater in Engelsglorie: M 4300. — Nr. 261. Die Hexen. Helldunkelholzschnitt in drei Farben: M 65000 (Taxe: M 20000). — Nr. 263. Gruppe von sieben Pferden: M 5200.

Lucas Cranach. Die Preise für die Holzschnitte Cranachs waren eine Sensation der Versteigerung. Auch wenn man die Valuta in Anschlag bringt, waren sie ganz unerwartet hoch: Nr. 1144. Die Dornenkrönung: M 8800 (Taxe: M 400). — Nr. 1145. Die Handwaschung Pilati: M 12000 (Taxe: M 400). — Nr. 1146. Die zwölf Blatt der Apostelmartern: M 35000 (Taxe: M 3000). — Nr. 1148. Der heilige Christoforus. Erster Zustand: M 6500 (Taxe: M 1200). — Nr 1147. Dasselbe Blatt. Zweiter Zustand, mit Tonplattenüberdruck: M 44000 (Taxe: M 6000). — Nr. 1149. Der heilige Johannes, predigend: M 14500 (Taxe: M 2000). — Nr. 1159. Die Hirschjagd: M 13500 (Taxe: M 2000). — Nr. 1160. Das Turnier mit Simson und dem Löwen: M 13000 (Taxe: M 1200).

Albrecht Dürer. Das Dürerwerk erzielte Preise, die auch nach den Erfahrungen der Versteigerung der Sammlung Vincent Mayer noch zu niedrig geschätzt waren; sie übertrafen die Taxen in vielen Fällen noch um mehr als das Dreifache. Von den Kupferstichen war keiner unter 1000 M zu haben, 25 Stiche kosteten jeder über 20000 M und die Dürersammlung Davidsohns allein brachte über zwei Millionen Mark ein. Wir notieren nur einige Hauptpreise und bemerken noch, daß die Teuerung auch für Holzschnitte, die bei der Auktion Vincent Mayer so überraschend einsetzte, anhält. — Kupferstiche: Nr. 1436. Adam und Eva. Erster, sehr seltener Zustand (kam bei Vincent Mayer nicht vor) Das Exemplar der Sammlung Sträter, das Davidsohn anno 1898 mit 1360 M bezahlt hatte: M 200 (!) 000. — Nr. 1438. Kupferstichpassion. 16 Blatt: M 66000 (Taxe: M 35000). — Nr 1447. Der verlorene Sohn: M 47000 (Taxe: M 12000). — Nr. 1461. Die Madonna mit der Meerkatze: M 50000 (Taxe: M 25000). — Nr. 1477. Der heilige Hieronymus im Gehäus: M 170000 (Taxe: M 40000). — Nr. 1487. Die Melancholie: M 39000 (Taxe: M 15000). — Nr. 1490. Das große Glück. Erster Zustand: M 50000 (Taxe: M 25000). — Nr. 1509. Ritter, Tod und Teufel: M 63000 (Taxe: M 15000). — Nr. 1522. Elf Blatt aus der großen Passion. Probedrucke: M 180000 (Taxe: M 6000). — Nr. 1523. Die kleine Holzschnittpassion: M 43000 (Taxe: M 10000). — Nr. 1563. Die heilige Familie unter dem Baume: M 24000. — Nr. 1567. Die Jungfrau mit den vielen Engeln: M 29000. — Nr. 1587. Die heilige Dreifaltigkeit: M 46000.

Neben diesen berühmtesten Meistern sind besonders die schönen Radierungen Canalettos zu erwähnen, die zwischen 1000 und 3000 M bezahlt wurden. Dann van Dycks Iconographie, die in den Auflagedrucken 100 bis 400 M brachte; in den Zuständen, die von van Dyck allein herrührten, brachte der Pieter Breughel 27000 und der Jan de Wael 29000 M. Französische Porträtstecher und die Niederländer des 17. Jahrhunderts wurden normal bezahlt, die italienischen Helldunkelholzschnitte ebenfalls. E. W.

Pariser Auktion. Sammlung A. Beurdeley. 6. Mai bei Georges Petit, Paris. Der verstorbene Beurdeley war ein Original. Sein ganzes Haus war von oben bis unten, 5 Stockwerke, im Treppenhause und in allen Winkeln mit Kunst gepflastert, fast nur sehr gute Dinge, Rokoko und 19. Jahrhundert. Auch Graphik besaß er in großen Mengen, z. B. das vollständige Oeuvre von Degas, und besonders schön, Whistler. Wir notieren einige Hauptpreise und beginnen mit dem Meisterwerk, dessentwegen sicher die meisten Besucher zu Beurdeley kamen:

Nr. 17. Chassériau, Venus Anadyomene: 31000 frcs. (erworben vom Louvre). — No. 18. Corot, Der Weg: 29000 frcs. — Nr. 19. Corot, Lesender Mönch: 14500 frcs. — Nr. 20. Corot, Ville d'Avray: 30000 frcs. — Nr. 21. Corot, Dardagny: 20200 frcs. — Nr. 22. Corot, Aus Rom: 16500 frcs. — Nr. 24. Courbet, Gewitter auf dem Meere: 16300 frcs. — Nr. 25. Courbet, Wald im Schnee: 10100 frcs. — No. 27. Daubigny. Ufer der Oise: 55000 frcs. — No. 31. David, Kind mit Puppe: 25000 frcs. — Nr. 32. Diaz, Waldlichtung: 23700 frcs. — Nr. 59. Forain, Ballet: 8800 frcs. — No. 63. Forani, Frauenkopf: 6300 frcs. — Nr. 82. Ingres, Die Odyssee, (sitzende Frauenfigur für die Apotheose Homers im Louvre): 41000 frcs. — Nr. 83. Ingres, Mädchenbildnis: 9500 frcs, — Nr. 86. Jongkind, Kai von Honfleur: 25100 frcs. — Nr. 103. Prudhon, Entführung der Psyche: 14500 frcs. — Nr. 117. Stevens, Bildnis einer jungen Frau: 4000 frcs. — No. 119. Tassaert, Leda: 31000 frcs. — Nr. 130. Ziem, Venedig: 37000 frcs. — Nr. 136. Boucher, Amor und Psyche: 106000 frcs. — Nr. 140. Canaletto, Piazza San Moisé: 32500 frcs. — Nr. 152. Fragonard, Venus und Amor: 175000 frcs. (Dekoration über dem Kamin. — Nr. 154. Fragonard, Annette und Lubin: 24000 frcs — Nr. 157. Guardi, Reiterstatue: 46000 frcs usw. E. W.

Digitized by Google

KUNSTAUSSTELLUNGEN

LÜBECKER MUSEEN

In Lübeck gibt es zwei große Museen, von denen das eine, das Museum am Dom, vor einem Menschenalter für seinen Zweck neu erbaut wurde, das andere, das Museum für Kunst und Kulturgeschichte, in dem Annenkloster seinen Platz fand, das in seinem wesentlichen Teil, dem Erdgeschoß, fast unberührt erhalten war und blieb. Nun hätte man vom Dommuseum eine vortreffliche Lösung der Aufgabe, vom Annenkloster allenfalls einen erträglichen Behelf erwarten können. Allein — im Gegenteil! — Der moderne Zweckbau erweist sich als äußerst unzweckmäßig, totes akademisches Architektenwerk, das alte Kloster als ideale Umrahmung seines Inhalts. Für das Leben erbaut, hat es ein unzerstörbares Element des Lebens bewahrt, das über alle Dinge in seinen Räumen ausstrahlt. In der allgemein anerkannten Schäferschen Anordnung nimmt sich gerade das Erdgeschoß mit seinen gewölbten Gemächern, seinem Kreuzgang und seinem Remter wundervoll aus. Architektur und Sammlung stützen sich gegenseitig und alles steht am rechten Platze. Doch es braucht ein oft ausgesprochenes Lob nicht wiederholt oder weiter begründet zu werden.

Die hier gefundene glückliche Lösung zwingt zu erneutem Vergleich mit dem Dommuseum. Auch da finden wir eine Kunstsammlung, ganz oben unter dem Dache nicht gerade bequem untergebracht, aber immerhin eine Sammlung, die manches sehr Beachtenswerte enthält, z. B. einen bekannten großen Tintoretto, ein paar gute Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, einige sehr schöne Nazarener, darunter das unvergeßlich eindringliche Selbstbildnis Overbecks mit Frau und Kind, und aus neuester Zeit eine Reihe von Gemälden Gotthard Kuehls. Eine nicht zu unterschätzende Besonderheit der Sammlung sind die großen Panoramenbilder mit Städteansichten aus Deutschland, Dänemark, Italien und Griechenland. Keine Kunstwerke von Rang, eher handwerklich, und doch als Zeugnisse ihrer Zeit in ihrer naiven Sachlichkeit durchaus zu würdigen. Sie wirksam aufzustellen, so daß die beabsichtigte Illusion nach Möglichkeit erreicht wird, wäre eine lohnende Aufgabe für den Museumsmann. Aber wie ist hier alles angeordnet? — Sagen wir es rund heraus: gar nicht. Es gibt Dinge, die sich deswegen nicht kritisieren lassen, weil sie „unter aller Kritik" stehen. Man geht an ihnen mit einem Achselzucken vorbei. Der Tintoretto in eine Ecke zwischen Tür und anstoßende Wand geklemmt! Mitten unter Originalen alter Meister eine farbige Reproduktion! Altes und Neues, Gipsabgüsse, Panoramen, Tafelbilder, Zeichnungen, Drucke so nebeneinander und durcheinander, als hätten die Erwerbungen bei ihrem Eintreten sich selber so gut es eben ging, einen Platz gesucht wie die Passanten in einem Trambahnwagen. Es wäre wirklich kein Wort über dieses kleine Chaos zu verlieren, wenn nicht gerade die besten Stücke in ihm zu Schaden kämen. Ein Kunstwerk, das durch Platz und Nachbarschaft um seine Wirkung gebracht wird, ist so gut wie tot.

Für die Fortdauer dieses Zustandes gibt es keine Entschuldigung. Denn die Abhilfe erfordert keinen Aufwand, den man sich freilich nicht mehr erlauben dürfte; sie erfordert nur Geschmack und eine sichtende Hand, um das Entbehrliche zu entfernen, das Verwandte zusammenzufassen und an einen Platz zu bringen, an dem es lebendig wird. Vielleicht — wir übersehen die Schwierigkeiten der lokalen Verwaltung nicht — läßt sich eine Lösung finden, die den Oberstock des Dommuseums zu Gunsten der naturwissenschaftlichen und völkerkundlichen Sammlungen gänzlich von Kunst ausräumt. Denn für die Abgußsammlung wie für die Panoramen ist das Lokal schon wegen seiner Beleuchtung wenig geeignet. Und auch für die Gemälde ließe sich gewiß ein günstigerer Platz finden — sei es im Museum für Kunst und Kulturgeschichte, sei es an anderer Stelle. Denn man ist versucht, jeden anderen Platz für besser zu halten als den gegenwärtigen. Eben jetzt bietet sich für Lübeck die beste Gelegenheit zu einer Neu-Organisation, da es in C. G. Heise einen rührigen jungen Museumsdirektor bekommen hat.

G. Pauli.

BREMEN

DIE AUSSTELLUNG DEUTSCHER MALER DES 20. JAHRHUNDERTS IN DER BREMER KUNSTHALLE

Durch das uneigennützige Entgegenkommen zahlreicher Privatsammler gelang es der Leitung der Bremer Kunsthalle eine Ausstellung zusammenzubringen, welche die Namen, die in der deutschen Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts etwas bedeuten, durch charakteristische, meist sogar bedeutende Werke lebendig macht.

Nicht der geringe Nutzen einer solchen Schau, in der Liebermann und Kokoschka vertreten sind, ist, daß sie den Zusammenhang der Qualität, eine Kontinuität der Kunst in den Werken der Besten erweist.

Vorzüglich vertreten sind die Führer des deutschen Impressionismus. Liebermanns Selbstporträt vor der Staffelei von 1916 verbindet höchste Lebendigkeit mit altmeisterlicher Ruhe. Ganz porträthaft hat es etwas Allgemeinmenschliches, Zeitloses. Seine Papageienallee aus Berliner Privatbesitz ist noch unmittelbarer, noch blumiger, als die bei Eduard Arnold. Sehr bedeutend wirkt eine Dünenlandschaft von 1908, aufgebaut auf dem dramatischen Gegensatz der lagernden, unbeweglichen Ebene und der unruhigen, veränderlichen Atmosphäre. Ein Wannsee-Garten von 1918 im beruhigten Altersstile, ein schmissig agressives Herrenporträt, ein Reiter am Strande von 1908, der Schäferhund von 1914 runden das Bild des Führers seiner Generation ab. Ein Meisterwerk schuf Corinth mit der Frau im Grünen von 1911, blutvoller und sinnlicher als die vier Akte der Freundinnen. Sehr farbig, obwohl fast nur mit Schwarz und Weiß bestritten, wirkt die Dame mit der Maske. Mit einer nur ihm eigenen Empfindung für das Animalische der träge sich im Schlamme wälzenden Tiere gemalt, ist die Schweineherde von 1903. Überraschend frisch und farbenschön die kleine Landschaft

Digitized by Google

Rivierahotel von 1913, die wie die Schweineherde sich im Bremer Privatbesitz befindet. Slevogts Jäger ist ganz sommerliche Sonne und Bläue; die kleine Weinbergtreppe ein köstliches Schmuckstück, ein Jubel heller, sinnlich schöner Farben. Von seinen Porträts gemahnt der d'Andradekopf, aus hannoverschen Privatbesitz durch die Noblesse der Farbe und der Modellauffassung an Manet. Aus demselben Besitze stammt ein keck improvisierter, sehr farbiger Frauenkopf. Aus Dresdener Privatbesitz ein vom nervösem Leben erfülltes männliches Bildnis. Nicht ganz so glücklich ist das Porträt Frau Dr. C. Bei aller Qualität der Figur stört eine gewisse Leere und räumliche Unklarheit.

Eindringlich bringt sich Max Beckmann mit Werken seiner impressionistischen Zeit, vor allem dem von innerem Feuer durchglühten „David und Bathseba" in Erinnerung. Von Leo von König macht ein Damenbildnis Eindruck. Gutes Niveau zeigen die Landschaften Kardorffs, und auch sein Herrenbildnis zwingt zur Achtung seiner etwas schwerfälligen aber ehrlichen Art. Bondy, ist mit mehreren Landschaften vertreten. Von Spiros Damenbildnis geht ein Charme aus, der nicht nur auf Kosten der Dargestellten kommt.

Ein Saal vereint Putz, Feldbauer, Püttner, Erler einen eklektischen Akt Jagerspachers; Sterl, Stotz und Walter Klemm mit zwei graphisch empfundenen Bildern. Neben den gobelinhaft dekorativen Kompositionen Walter Teutschs erscheinen die aus einer ähnlichen Empfindungssphäre erwachsenen Dekorationen L. v. Hofmanns beängstigend dünn. Feiner etwas morbider Duft einer entschwindenden Malkultur entströmt einem Pascinschen Akt ebenso, wie den delikaten, mit raffiniert sparsamen Mitteln bestrittenen Landschaften Rudolf Großmanns.

Gesondert sind der Expressionismus und verwandte Richtungen ausgestellt. Der Balkon Boccionis, eine Landschaft von Feininger, Dinge, in denen man vor Jahren einmal das Wetterleuchten einer Revolution der Geister zu spüren glaubte, erscheinen uns heute als etwas vergilbte historische Dokumente. Lebendig und fruchtbar ist nicht die Richtung, sondern nur die Qualität. Die Qualität, die Kokoschka eignet, dessen Doppelporträt, aus hannoverschen Privatbesitz das Erlebnis der Ausstellung ist. Ganz tief ist es im Menschlichen verankert. Etwas wie magnetische Ströme gehen von dem mit groben roten, blauen und braunen Pinselstrichen gemaltem Bilde aus. Irgendwie spürt man Rembrandtschen Geist. Von Max Pechstein haben die Callas mit Holzfigur einen vollen reinen Klang von klarer, vielleicht etwas zu klarer Durchsichtigkeit. Die öde zugestrichenen Flächen der Palau-Landschaft zeigen dann, wo bei ihm die Gefahr sitzt. E. Heckels Landschaften, stark und suggestiv in ihrer Lösung des Raumproblems — überzeugender und auch dekorativer die aus den Jahren 1912 bis 1914 als die Späteren —, ein sehr gefühlter Rückenakt Lehmbrucks, der reizvolle Linienrhythmus eines Mädchens beim Frühstück von Kirchner, erschöpfen das, was mir von den gezeigten expressionistischen Werken wirklich wertvoll erscheint. Weder Meidners nicht recht glaubhafte Exstase, noch Kerschenbaumers gähende Leere sind erfreulich. Der Sabbat von Chagall läßt, trotz aller Einwendungen, durch die Stärke, mit der das Dumpfe der Stimmung gegeben ist, aufmerken.

Ich verzichte auf die Aufzählung weiterer Namen und nenne nur noch die kultivierten Plastiken Kurt Edzards.

v. Alten.

NEUE BÜCHER

K. Woermann: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Zweite Auflage. Band 4: Die Kunst der älteren Neuzeit, von 1400 bis 1550. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut 1919.

Zwischen dem ersten Erscheinen dieses Abschnittes und der jetzigen Neuauflage des Woermann liegen fünfzehn Jahre, und wenn irgendwo so ist bei diesem Thema selbstverständlich, daß das ursprünglich in das zweite Buch des dreibändigen Gesamtwerkes hineingearbeitete Kapitel der „Renaissance" sich an äußerem Umfang verdoppelt hat und nun als selbstständiger Band auftritt. Die ganze Literatur der letzten fünfzehn Jahre ist berücksichtigt, zu allen neu aufgeworfenen Problemen hat der Verfasser Stellung genommen, unermüdlich hat er nicht nur alles Erreichbare wieder angesehen, sondern auch alles Erschienene (selbst über die russische Kunst) gelesen und sich ein Urteil gebildet.

Der etwas eigenartige Untertitel, „Ältere Neuzeit", rechtfertigt sich aus den Tatsachen. Konrad Witz ist nun einmal keine Renaissance.

Über die Anlage und Art des Ganzen ist schon früher geredet worden. Wenn man Woermann liest, will man zunächst zuverlässige Kenntnisse und erst in zweiter Linie die Lenkung des Urteils. Daß dieses Urteil selten ästhetisch bevormundend auftritt, sondern sich fast immer innerhalb der Sphäre der wissenschaftlichen Meinung zurückhält, bedeutet bei einem Werke dieser Art nur einen Vorzug. Auch die Auswahl der Abbildungen ward von den gleichen Tendenzen diktiert: man soll etwas kennen lernen. Allerdings scheint dem Recensenten mancher Akzent zu schwer zu liegen. Neun Abbildungen von van Eyck und dann nur eine von Gerard David dürfte doch wohl etwas reichlich kunsthistorisch wirken. Auch den Bartholomäusmeister entbehrt man. Dafür freut man sich dann aber über die stärkere Berücksichtigung der graphischen Künste.

Immer, wenn vom Woermann die Rede ist, sei von neuem hingewiesen auf die ganz unschätzbare Bibliographie, die jedem Bande angehängt ist.

E. Waldmann.

Ernst Barlach, Buchillustration. Originalholzschnitte in einem Gedichtbuch „Der Kopf" von R. von Walter. Sechzehntes Werk der Panpresse. Verlag, Paul Cassirer, Berlin 1919.

Wenn die moderne Graphik, so geistig und illustrativ orientiert wie selten eine Bewegung in den zeichnenden Künsten, dennoch bisher so wenig hervorragende Buch-

Digitized by Google

E. DE FIORI, MÄDCHEN MIT TUCH
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

illustration geschaffen hat und hierin den Vergleich mit den besten Leistungen deutscher wie französischer Impressionisten, Bonnards oder Slevogts, keineswegs aufnehmen kann, so liegt das an der simplen Tatsache, daß die tüchtigsten Künstler der neuen Richtung sich als Illustratoren im eigentlichen, buchkünstlerischen Sinne noch nicht betätigt und dieses Gebiet vielmehr den Talenten von vergleichsweise mittlerem Wuchs überlassen haben. Von Heckel und Kirchner, Nolde und Schmidt-Rottluff gibt es noch keine illustrierten Bücher, von Pechstein nur Skizzenbücher, und von Kokoschka nur Cyklen ohne Text und ohne Noten. Nur Ernst Barlach schuf, wenn auch außerhalb des Textes, in seinen Lithographien zu eigenen Dichtungen, zum „Toten Tag" und zum „Armen Vetter", etwas annähernd Illustratives. Doch als buchmäßig sind auch diese Serien von Steindrucken im Großformat recht eigentlich nicht anzusehen.

Jetzt gab Barlach ein richtiges Buch mit Holzschnitten heraus, eine visionär gehaltene ergreifende Dichtung von R. von Walter schmückte er mit einer Reihe von Originalholzschnitten. Es war zu erwarten, daß Barlach, der große moderne Meister der Holzplastik auch auf dem Gebiete der Graphik früher oder später zum Schneidemesser greifen würde, er muß empfunden haben, daß auf die Dauer der Steindruck der Wucht und der Eindringlichkeit seiner Gesichte nicht nachkommen könnte, daß diese schon aus dem Material mehr Widerstand brauchten, als die Lithographie von Haus aus zu geben hat. Das Seelische und Traumhafte dieser Gesichte konnte eines Tages unter dem Lithographenstift etwas zu Summarisches und beinahe nur Notiertes bekommen.

Hier in diesen Holzschnitten steht der Künstler in seiner ganzen zwingenden Kraft vor uns. Charakter wie Gebärde seiner zwischen Realistik und Phantastik beheimateten Szenen hat das Schneidemesser mit eindringlichster Gewalt und rein vorstellungsmäßiger Erscheinungsstärke aus dem Block herausgeholt, Aufbau betonend und Gliederung akzentuierend wie es eben nur im einfachen Holzschnitt möglich ist. Die Magie und die unheimliche Luft, die um die Visionen herum ist wirkt trotz der Härte des Materials, nur durch die Verteilung von Fleck und Fläche, durch die Unterscheidung von Volumen und Leere, noch schwebender als es die zeichnerische Niederschrift allein erreichen könnte.

Wie sehr bei aller Bildhaftigkeit diese Szenen aus dem Geiste der Dichtung heraus empfunden und als wahre Illustrationen entstanden sind, wird klar, wenn man sie einmal außerhalb des Textes ansieht (die Vorzugsausgabe des Werkes enthält außer dem vollständigen Buche die Illustrationen noch einmal ohne Text, auf Japanpapier abgezogen): Sie „stehen" nicht und bekommen ihren wahren Halt erst im Druckspiegel, erst durch den Zusammenhang mit den schön gesetzten Druckzeilen. Allerdings ist der Text in einer prachtvollen eigens geschnittenen Frakturtype gedruckt.

Angesichts der buchtechnisch im Übrigen vollkommenen Gestaltung des Werkes bleibt es aber bedauerlich, daß die Illustrationen „durchschlagen", daß man sie also auch von der Rückseite durch das feste Stratford-Papier hindurchscheinen sieht.

E. Waldmann.

95 Köpfe von Orlik. Mit einem Vorwort von Max Osborn, Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin.

Orlik zeichnet die Berliner Gesellschaft. Nicht wie Menzel, obwohl auch er unversehens immer das Skizzenbuch hervorholt und den Zeichenstift zückt; denn Menzel zeichnete nur für sich selbst, Orlik zeichnet für die Gesellschaft. Sein Zeichnen ist Gefälligkeit. Und die Auffassung der Köpfe, die er am Cafétisch, im Theater, Konzert, oder im Leben vor sich hat, ist ein wenig die eines Publizisten. Er will charakterisieren, gewiß; vor allem aber will er amüsieren und interessieren. Er zeichnete kurze und kurzweilige Feuilletons. Es ist bezeichnend, daß unter den fünfundneunzig Köpfen, die er aus seinen Skizzenbüchern ausgewählt hat, nicht eine einzige unbekannte Persönlichkeit ist, daß jedes Modell der Träger eines bekannten Namens ist. Die Namen sind Orlik wichtig; ebenso wichtig fast wie die Formen.

Was nun die Formen betrifft, so sind sie sehr ver-

Digitized by Google

schieden aufgefaßt. Orlik ist gesellschaftlich klug. Er weiß, wen er respektvoll, porträthaft zeichnen muß und wen er launig — nie bösartig — karikieren darf. Und er hat „die ganze Leier"; er kann wie er will, ihm stehen ein halbes Dutzend „Stile" zur Verfügung. Er braucht nur irgendwo hinzusehen und er kanns gleich nachmachen, ohne eigentlich zu kopieren. Er ist ein deutsch-böhmischer Virtuos von vielen Graden. Von allen hat er gelernt und gleich hat er immer den Trick heraus. Die Natur erlebt er nicht unmittelbar, wenn er vor einem Kopf sitzt, er sieht den Kopf vielmehr wie durch eine schon vorhandene Darstellungsform hindurch. Das ist Ursache, daß seine Bildniszeichnungen zuerst frappieren und amüsieren, das Dargestellte, die Auffassung, die Situation, das alles interessiert sozusagen anekdotisch; beim zweiten Betrachten ist der Eindruck aber nicht mehr so stark, weil die Form allein nicht genügt, ihn rege zu erhalten.

Dieses Buch mit den fünfundneunzig Köpfen, gut in Lichtdrucken reproduziert, ist eine Galerie bekannter Zeitgenossen, die nicht ohne Schmunzeln durchgemustert werden kann; ein Buch, daß in seiner Art allein steht und als Dokument seinen Wert hat. Die Darstellung bewegt sich über viele Stufen, vom Konventionellen bis zum Witzigen, zwischen dem Photographischen und der Karikatur. Sie springt von Paris nach Japan, und bleibt doch immer in Berlin ansässig. Dieser „bon garçon" ist ein Tausendkünstler. Er setzt das Parterre in Verwunderung und bringt auch die Kenner, die wissen wies gemacht wird, zum Lächeln. Karl Scheffler.

CHRONIK

PRÄSIDENTENWAHL

In der Sitzung vom 2. Juni des Senats der Akademie der Künste ist Max Liebermann einstimmig zum Präsidenten gewählt worden. — Das Sprichwort sagt: „Alles kommt zu dem, der warten kann."

AN PROFESSOR W.

EIN NOTGEDRUNGENER OFFENER BRIEF

Sehr geehrter Herr Professor!

Sie verfolgen mich seit vielen Jahren mit groben Zuschriften — nach dem Sie es vorher mit schmeichelnden versucht hatten —, weil ich Ihre Arbeiten und die Ihrer Gattin nicht so hoch einschätze, wie Sie selbst sie eingeschätzt wissen wollen.

Letzthin haben Sie mir nun wieder ohne Anlaß einen Brief dieser Art geschrieben, der alles frühere hinter sich läßt. Und sie haben dann, der absichtlichen Beleidigung die Feigheit hinzufügend, meine Antwort zurückgeschickt, ohne sie gelesen zu haben.

Es ist nun genug. Sie selbst lassen mir nur die Wahl, Ihnen auf diesem Wege zu sagen, daß solche Handlungen eines Künstlers von Selbstgefühl und eines Mannes von Erziehung unwürdig sind, daß Ihr Verfahren die Erpressung streift und daß Sie mich zwingen, wenn Sie Ihre Zuschriften in Zukunft nicht einstellen, von Fall zu Fall öffentlich zu reagieren, und dann Ihren Namen zu nennen.

Ergebenst

Karl Scheffler.

E. DE FIORI, AKTZEICHNUNG

Digitized by Google

ALLEGORIE

Ein Antiquitätenhändler besitzt fünf Statuetten — nackte Frauen — die er nicht los werden kann.

Er denkt sich: es fehlt mir für die Figuren sicher nur der richtige Titel; dann würde ich sie verkaufen können.

Als der nächste Käufer in seinen Laden kommt, weist er auf die Figuren hin: „Die fünf Sinne".

Dem Liebhaber gefällt unglücklicherweise nur eine der Figuren, sodaß vier übrig bleiben.

Der nächste Käufer kommt: „Die vier Jahreszeiten", sagt der Händler.

Wieder wird eine verkauft.

„Die drei Grazien".

Nun bleiben ihm nur noch zwei.

„Tag und Nacht".

Schließlich hat er nur noch eine: „Einsamkeit".

BEGEGNUNG

Der noch unbekannte Marées hatte in Rom seine Wohnung unten am Fluß und sein Atelier oben am Pincio. Wenn er morgens ins Atelier ging, begegnete ihm stets der schon berühmte Bildhauer C., der umgekehrt oben wohnte und in der Nähe des Flusses sein Atelier hatte. Eines Tages lernten die beiden sich in einer Gesellschaft kennen. C. sagte leutselig: „Ich kenne Sie schon, wir treffen uns immer, wenn wir ins Atelier gehen". „Ja," antwortete Marées, „ich komme herauf und Sie kommen herunter".

ZU VIEL VERLANGT

Der berühmte Maler M. war ständig mit seinem Wirt uneins, wenn Zahlungstermin für die Miete war.

Eines Tages sitzt er in seinem Atelier, der Hauswirt kommt herein:

„Herr M., Sie haben Ihre Miete noch nicht bezahlt".

„Nein".

„Haben Sie die Absicht, sie zu bezahlen".

„Selbstverständlich".

„Und wann, wenn ich fragen darf?"

„Lieber Herr", sagt M. entrüstet, „Sie wissen, daß ich Künstler bin und nicht Prophet".

ÜBERZEUGEND

In der Rue de Rennes ist im Schaufenster eines Antiquitätenhändlers eine alte Uhr zu sehen, darunter liegt ein vergilbter Zettel. Auf diesem steht: Ich bestätige hiermit, daß diese Uhr aus meiner Epoche stammt. Louis XVI.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Kunstschutz an der Westfront von Hermann Burg. Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte m. b. H., Charlottenburg 1920.

Ferdinand Tietz, ein Rokokobildhauer. Von Freiin Eva-Luise von Stössel. Historischer Verein in Bamberg.

Vom Expressionismus von K. Ziesche. Vier Quellen-Verlag, Leipzig.

Hendrick Golczius von Otto Hirchmann. Meister der Graphik. Bd. VII. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Die Republik der Tiere von Bauernfeld. Verlag Ed. Stracke, Wien, Prag, Leipzig.

Das Haupt der Medusa von Oskar Wiener. Verlag Ed. Stracke, Wien, Prag, Leipzig.

Im Prager Dunstkreis von Oskar Wiener. Verlag Ed. Stracke, Wien, Prag, Leipzig.

F. H. Ehmcke, Zur Krisis der Kunst. Bei Eugen Diederichs in Jena 1920.

Aufstieg oder Abstieg? Ein Beitrag zur Deutung moderner Kunst von Martin Minden. Dresden, Verlag von Heinr. Minden 1920.

Der Maler Feuerbach, Leben, Briefe, Aufzeichnungen. Herausgeg. von Karl Quenzel, Hesse & Becker Verlag, Leipzig.

95 Köpfe von Orlik. Mit einem Vorwort von Max Osborn. Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin.

Fritz Schumacher, Kulturpolitik. Neue Streifzüge eines Architekten. Eugen Diedrichs, Jena 1920.

ACHTZEHNTER JAHRGANG, ELTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 7. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVIII Heft XII

KUNST und Künstler

BERLIN

Preis 18 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft 7.50 Mark

Digitized by Google

JAHRGANG XVIII, HEFT XII September 1920

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M 18.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M 20.—
DURCH DAS POSTZEITUNGSAMT BEZOGEN M 20.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XII

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Scheffler: Max Klinger †	517
Curt Glaser: Edgar Degas als Graphiker	520
Emil Waldmann: Die ehemalige Sammlung von Hollitscher	529
Ludwig Hilberseimer und Udo Rukser: Amerikanische Architektur	537
Deutscher Museumsbund	546
Auktionsnachrichten	549
Chronik: Der sogenannte Dürerfund in Genf Ein neuer Rembrandt? Notizen	550
Kunstausstellungen: Die Wiener Gobelinsausstellung	551
Künstleranekdoten	554

ABBILDUNGEN

	Seite
Edgar Degas: Mary Cassatt im Louvre. Radierung	516
—: Nach dem Bade. Radierung	520
Edgar Degas: Der Kupferstecher Joseph Tourny Radierung	521
—: Studienkopf. Radierung	522
—: Cabaret-Sängerin. Radierung	523
—: Mademoiselle Bécat in den „Ambassadeurs". Radierung	525
—: Zwei Studienköpfe. Radierung	526
—: Sängerinnen in den „Ambassadeurs". Radierung	527
—: Studienkopf. Radierung	528
Francesco Guardi: Die Piazetta	529
Niederländischer Meister: Damenbildnis	530
Hans Memling: Bildnis einer alten Frau	531
Venezianischer Meister: Selbstbildnis	532
Frans Hals d. Ä.: Bildnis einer Frau	533
A. van der Neer: Nachtstück	534
Jurian van Streek: Stilleben	535
Elf amerikanische Architekturen	537—547
Isaak van Ostade: Der Halt beim Dorfwirtshaus	553

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI
München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)
*
Graphisches Kabinett
*
Moderne
Meister

Digitized by Google

DEGAS, MARY CASSATT IM LOUVRE

(DELTEIL 30 II

Digitized by Google

Digitized by Google

Kunst und Künstler

MAX KLINGER †

VON

KARL SCHEFFLER

In den ersten Tagen des Juli ist Max Klinger im Alter von dreiundsechzig Jahren gestorben.

Was die Deutschen von ihm halten und wie sie ihn schätzen, hat sich deutlich gezeigt, als die Todesnachricht bekannt wurde; es ist dem Künstler aber auch schon bei Lebzeiten in jeder Weise gesagt worden, er hat während der letzten Jahrzehnte im hellen Lichte des Ruhmes gearbeitet. Vor drei Jahren erst ist er laut gefeiert worden, als er sein sechzigstes Jahr vollendete. Bei dieser Gelegenheit habe auch ich an anderer Stelle einige Seiten über ihn geschrieben. Da ich es heute nicht besser sagen könnte, wiederhole ich das damals Gesagte.

Wie das Verhältnis unserer besten Künstler zu Max Klinger beschaffen ist, das konnte man im Frühling 1909 beobachten, als in der damals noch nicht gespaltenen Berliner Sezession, inmitten einer Gesamtausstellung von Arbeiten Klingers, das Brahmsdenkmal gezeigt wurde. Am Abend vor der Eröffnung hatte die Sezession in den oberen Räumen ihres Hauses dem Künstler ein Bankett veranstaltet, bei dem es ehrende Ansprachen, Hochrufe und andere Beweise einer hohen Schätzung gab; nach aufgehobener Tafel aber, während Klinger im Kreise der Häuptlinge ausruhte, zogen ununterbrochen kleine Gruppen von Künstlern und Kunstfreunden in die Ausstellungsräume hinab, umstanden das neue Marmorwerk und begannen in der schärfsten Weise darüber zu räsonnieren. Von Zeit zu Zeit konnte man sogar das Wort Kitsch durch den Raum sausen hören. Beides aber, die Kritik unten und die Feier oben, war durchaus ehrlich gemeint, beides ging natürlich nebeneinander her, die Künstler fühlten keinen Widerspruch.

Eine ähnliche Situation wird von einer hübschen Anekdote beleuchtet, die ein französischer Schriftsteller aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts überliefert hat. Bei einem offiziellen Fest im Palais Royal standen einige der berühmtesten Pariser Künstler im Gespräch beieinander. Sie redeten von Ingres. Delacroix fragte Vernet: „Was

Digitized by Google

finden Sie eigentlich so bewundernswert an Ingres? Seine Zeichnung?" „Nein", antwortete Vernet, „er zeichnet wie ein Kaminkehrer". „Seine Farbe?" fragte Delacroix. „Unsinn, er malt ja Stroh." „Komposition?" „Lächerlich, keinen lebendigen Menschen bringt er zusammen, sehen Sie doch die Symposion, ein Durcheinander wie ein Möbelwagen." „Was also? seine Formen, seine Auffassung?" „Formen! Auffassung! Sie sind toll. Er malt doch nur Gliederpuppen." „Dennoch", sagte Delacroix nachdenklich, „trotz seiner Fehler ist Ingres ein tüchtiger Maler." Da machte Vernet einen Satz und schrie: „Ingres, tüchtiger Maler? Er ist der größte Künstler der Gegenwart!"

So ergeht es auch Klinger ein wenig, wenn Künstler und Kunstfreunde über ihn diskutieren. Sie wollen weder von dem Bildhauer noch von dem Maler viel wissen, und den Radierer lassen sie auch nur bedingt gelten; seine Zeichnung nennen sie akademisch und kalt, die Formen seiner Skulpturen finden sie unplastisch und ohne rechtes Gefühl für Form, und seiner Phantasie werfen sie die literarisch-philosophische Richtung vor. Aber sie sind doch jederzeit bereit, Klinger als einen der ersten, zum Ehrenmitglied der deutschen Künstlerschaft zu ernennen. Die einzelnen Werke werden mehr oder weniger schroff abgelehnt, die gestaltende Persönlichkeit aber, die dahinter steht, wird mit größtem Respekt behandelt.

Der Fall Klinger ist so recht ein deutscher Fall. Da ist ein Künstler, der sich mit eiserner Energie und glänzender Geistesdisziplin ein ungewöhnliches Können erworben hat, dem dieses Können aber doch immer etwas in zweiter Linie Stehendes bleibt. Das Entscheidende in Klinger ist sein Wollen; im Wollen ist er genial. Darin wurzelt auch sein merkwürdiger Universalismus. In unserer Zeit der Arbeitsteilung auch im Künstlerischen ist es ganz ungewöhnlich, daß ein Künstler zugleich als Graphiker, Maler und Bildhauer ein Meister heißen will und obendrein als Schriftsteller Ehrgeiz bekundet. Klinger ist nicht mit einem bestimmten Handwerk fest verwachsen. Er ist vielmehr ein hervorragender Vertreter jener Geistesrichtung, die ein geistreicher Biograph Conrad Ferdinand Meyers, Franz Ferdinand Baumgarten, mit dem Wort „Renaissancismus" gut bezeichnet hat. Dieser Renaissancismus, dem die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehört und der — um einige Beispiele zu nennen — in Deutschland verkörpert worden ist von einem Maler wie Böcklin, von einem Bildhauer wie Begas, von den Baumeistern zwischen Semper und Wallot, von Dichtern wie Conrad Ferdinand Meyer und von Männern der Wissenschaft wie Jakob Burckhardt und Friedrich Nietzsche, verhält sich zu dem Klassizismus des ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ungefähr, wie sich im großen die italienische Renaissance zur Antike verhält. Das Wesen dieses Renaissancismus besteht darin, daß er aus der Kultur der italienischen Renaissance Begriffe und Formen entlehnt hat, um ein neues Machtgefühl geistig darzustellen, daß er der Bildung der neuen Zeit den Schein schöpferischer Genialität geben wollte, daß er der Persönlichkeit wieder eine Art von Epigonenselbstherrlichkeit erträumte und mit heftigem Ehrgeiz die sogenannte „große Form", den „bedeutenden Gehalt" suchte. Allen Renaissancisten ist die weitausholende Geste eigen, die Lust an sensationeller Ideensteigerung und am Szenarischen. Die Idee — aber nur sie — stellt sich kühn an die Seite der Herrenmenschen und großen Immoralisten. Cesare Borgia sitzt am Schreibtisch, eine Kompresse auf dem Kopf, und stürzt die Konventionen um, Michelangelo unternimmt eine Reise von Berlin nach Rom und sucht dort einen „Stil", und Bramante empfängt Aufträge für Miethausfassaden von Grundstücksspekulanten. In dieser Zeitgesinnung wurzelt auch Klingers Lebenswerk. Wesentlichen Anteil daran hat eine edle Unzufriedenheit mit der scheinbaren Dürftigkeit der Lebensformen, ein Bildungsehrgeiz, der hinter früheren Zeiten nicht zurückstehen will. In der Persönlichkeit Klingers hat der Bildungsdrang unserer Epoche ein bedeutendes Werkzeug gefunden. Darum ist bei ihm das Zeichnen, Malen und Modellieren im wesentlichen ein metaphysisches Denken, darum vermischen sich in seinem Werk die Künste, darum träumt er mit intellektueller Kühnheit vom Gesamtkunstwerk, darum erfüllt ihn leidenschaftlich die Absicht zur Synthese und meint er, die historischen Formen durchgrübelnd, was man denken kann, müsse sich auch darstellen lassen.

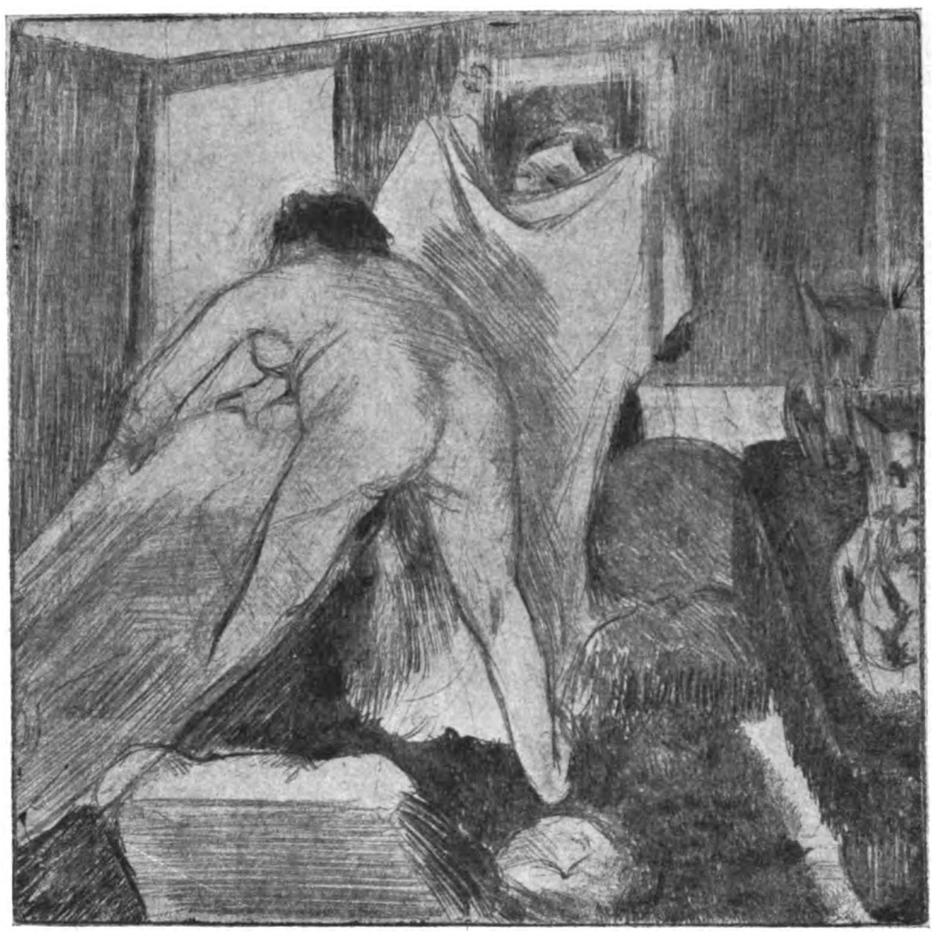
Durch die Welt Klingers schreitet der Heldenjüngling dahin, der sich gymnastisch seines nackten Körpers freut; doch merkt man diesem Griechentum den Aktsaal an. Oft erklingt das Motiv vom

Digitized by Google

Weib als Beglückerin, Verlockerin und Verderberin; aber wenn das üppig entblößte Fleisch auch auf eine starke sinnliche Anschauung schließen läßt, so hat die Sinnlichkeit doch wenig teil an der Formgestaltung. Wasser, Erde und Luft sind mit Elementargeistern bevölkert, eine klassische Walpurgisnacht zieht vorüber; doch haben meistens die Gedanken die Form, selten nur die Formen den Gedanken erschaffen. Die Ideen verdichten sich zu Symbolen: Christus naht mit einem leidseligen Gefolge den heiteren Göttersitzen des Olymp — der Tod tanzt über die Höhen und Tiefen des Lebens dahin — und die Zeit schreitet ehern über zuckende Leiber. Immer wieder taucht die Gestalt der Medusa auf, doch schreitet sie durch arkadische Landschaften dahin. Musik verdichtet sich zu Geisterzügen, Melodien gewinnen Gestalt und füllen den Raum des Ozeans, und über diesem Schattengewimmel thront die Kolossalstatue Beethovens als Halbgott. Bei schwälender Kerze arbeitet der Zeichner, und es nimmt der Rauch die Gestalt dessen an, was seine nach dem Ungeheuren langende, in eine feindliche Welt verschlagene Seele sinnt. Jeder Gedanke, jede Form wird dramatisch gesteigert; das Dramatische aber ist zugleich das Festliche. Prometheus selbst scheint an der Arbeit. Und doch ist es nicht Prometheus; denn der belebende Odem fehlt. Ein Universum von Form und Gestalt, umschränkt jedoch von den Mauern einer unsichtbaren Akademie; der Gedanke vom Übermenschen blickt durch die funkelnden Brillengläser des Gelehrten; ein selbstherrliches Können bleibt der Idee dienstbar. Obwohl in diesem stolzen Lebenswerk alles reine und endgültige Form zu sein scheint, obwohl die Form sich mit stählerner Bestimmtheit von der Spitze der Radiernadel löst, mit knapper Sicherheit unter dem Meißel hervorspringt und mit großer Bewußtheit aus dem Pinsel fließt, und obwohl alle Formen dann auch zu einer Stileinheit zusammengehen: etwas fehlt. Es fehlt der um Vollkommenheit ringenden Form die Zeugungskraft.

Dieses soll nicht Verkleinerung sein. Männer können sich nicht besser ehren, als wenn sie voneinander — und von sich selber — zuzeiten sprechen, als seien sie historische Erscheinungen oder Naturorganismen Wir haben uns nicht selbst geschaffen, wir alle sind Träger eines Müssens. Persönlich verantwortlich sind wir nur für das, was wir aus der angeborenen Anlage machen; nicht für die Art sind wir Rechenschaft schuldig, sondern bestenfalls für den Grad. Fragen wir nun aber vor der Persönlichkeit Max Klingers, was er auf Grund seiner Bestimmung aus sich gemacht hat, betrachten wir den Menschen, so steht eine Erscheinung mit Zügen von Größe vor uns. Wahrhaft heldenmäßig hat der bürgerliche Sachse aus Plagwitz sich eine homerische Ideenwelt zwischen Fabrikschornsteinen geschaffen; und ehrfurchtgebietend ist der Handwerksernst, ist die geistige Durchdringungskraft, ist die Vornehmheit des Willens. Was immer man vor dem einzelnen Werk einwenden mag und wie melancholisch auch das besondere Deutsche des Falles stimmen mag: die Persönlichkeit weist über sich selbst hinaus, sie verkörpert die Bildungssehnsucht des Deutschen in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts. Darum ist Klinger vor allem der Künstler der klassisch Gebildeten geworden. Ihnen ist er mehr gewesen, als ein anderer, wenn er mit der Radiernadel über Tod und Leben dachte, wenn er mit dem Pinsel romantisch philosophierte und mit Modellierholz und Meißel Symbole gestaltete. Die klassisch Gebildeten sind recht eigentlich die Bereiter des Klingerschen Ruhmes, sie sind es, die in den Kupferstichkabinetten immer wieder vor seinen radierten Tafeln angetroffen werden. Diese Elite geht den Weg zu Klinger über Dürer, über Böcklin, über Goethe, durch die Prima des Gymnasiums und durch den Hörsaal der Universität. Diesen allen, die einem romantisch-historischen Kulturprogramm leben, ist Klinger ein Reichsverweser des deutschen Idealismus schlechthin, weil er der größte und edelste Programmkünstler der Gegenwart war.

Digitized by Google



DEGAS, NACH DEM BADE
(DELTEIL 30 III)

EDGAR DEGAS ALS GRAPHIKER*

VON

CURT GLASER

Max Liebermann, der in diesen Blättern einen inhaltreichen Aufsatz über Degas veröffentlicht hat, schrieb zum Eingang, er glaube, „daß es kaum einen Künstler gebe, dessen Wesen schwerer in Worte zu fassen sei, als das des Degas". Und wer von neuem sich der Kunst dieses Meisters zu nahen unternimmt, muß das Wort wiederholen, da jeder Versuch eindeutiger Formulierung an dem seltsam widerspruchsvollen Wesen dieses Impressionisten, der in seinem tiefsten Inneren ein Akademiker war, scheitern muß. Es ist oft genug erzählt worden, daß Degas sich Zeit seines Lebens zur höchsten Verehrung für Ingres, dessen Enkelschüler er gewesen ist, bekannt hat. Man betonte diesen Zug immer, weil man etwas Erstaunliches in ihm erblickte, weil man einen Gegensatz empfand,

* Die Vorlagen zu den Abbildungen befinden sich im Besitz des Berliner Kupferstich-Kabinetts.

Digitized by Google

der in der Tat besteht, der aber nicht so entscheidend ist, wie er dem ersten Blick erscheint. Die Art der künstlerischen Begabung des Degas ist der des Ingres nicht unähnlich. Es verbindet sich in beiden eine ungewöhnlich sichere Hand, die einem scharf sehenden Auge folgt, mit einem außerordentlichen Kunstverstande, einer genauen Einsicht in die Gesetze des Bildaufbaues. Beide sind Zeichner vor allem, die Farbe hat ihnen nur dienende Funktion, so blendende Wirkungen Kenntnis und Geschmack ihr auch unter Umständen abzugewinnen vermögen. Das Bild wird nicht von der Farbe aus konzipiert, sondern von seinen formalen Komponenten. Weder die Landschaft noch das Stilleben liegen auf der Linie dieser künstlerischen Begabung. Ihr gegebenes Betätigungsgebiet ist die menschliche Figur, in deren Wiedergabe sich denn auch das Lebenswerk sowohl des Ingres wie des Degas erschöpft.

DEGAS, DER KUPFERSTECHER JOSEPH TOURNY
(DELTEIL 4)

Degas begann seine Laufbahn als Historienmaler, und es ist anzunehmen, daß er in dieser Richtung sein Talent weiterentwickelt hätte, wenn nicht äußere Eindrücke ihn getroffen hätten, die ihn zur zeitgenössischen Wirklichkeit führten. Degas ist nicht Impressionist aus ursprünglicher Anlage, sondern er stellte sich auf die neue Anschauungsweise ein, die ihm Manet vermittelte. Und er war auch in der Folge niemals Impressionist im ganzen Umfange der Bedeutung dieses schwer zu definierenden Wortes, da der Sinn für das eigentlich Malerische niemals in dem Maße in ihm lebendig war, wie er etwa Manets Schaffen bestimmte. Es schlummert in Degas ein heimlicher Plastiker, und die kleinen Wachsstatuetten, die in seinem Nachlaß gefunden wurden, lassen es bedauern, daß er diese Seite seines reichen Talentes nicht besser nutzte.

Aus der Verborgenheit dieser Werkstatt, die Degas mit zunehmendem Alter immer mehr mit dem Schleier des Geheimnisses zu umgeben liebte, sind nach dem Tode des Meisters endlich auch die Radierungen und Lithographien an das Licht der Öffentlichkeit gekommen, von deren Existenz auch die eifrigsten Sammler bis dahin nur eine einigermaßen dunkle Vorstellung gehabt hatten. Es gehört zu den Paradoxen, die Degas liebte, daß er gerade sein graphisches Werk, das seiner Natur nach für weitere Verbreitung bestimmt ist, am eifersüchtigsten vor den Blicken der Öffentlichkeit verborgen hielt. Gerade die Möglichkeit, daß Drucke seiner Platten leicht von Hand zu

Digitized by Google

DEGAS, STUDIENKOPF
(DELTEIL 54)

Hand wandern könnten, scheint ihm, dem eine Abneigung gegenüber allem eingeboren war, was den Geruch der Popularität haben könnte, ein unerträglicher Gedanke gewesen zu sein, und er zog es vor, die allerdings auch nur nach wenigen Exemplaren zählenden Auflagen, die er hie und da einmal von einer Platte hatte drucken lassen, in seinen Schränken zu verschließen, wo sie ungesehen lagerten, bis nach dem Tode des Meisters eine Reihe von Versteigerungen die Türen zu der bis dahin ängstlich behüteten Schatzkammer weit auftaten.

Nur wenige Drucke hatten vor dieser Zeit gelegentlich das Atelier verlassen. Es gab einen einzigen Händler in Paris, der sich rühmen durfte, einen kleinen Vorrat graphischer Arbeiten von Degas zu besitzen, und er verwahrte ihn nicht minder ängstlich als der Künstler selbst. In den letzten Jahren vor dem Kriege war es Doucet gelungen, eine vergleichsweise stattliche Sammlung anzulegen, die in seiner kunstwissenschaftlichen Bibliothek der öffentlichen Besichtigung zugänglich war. Aber wie man hört, ist diese Sammlung mittlerweile veräußert worden. Endlich erschien gelegentlich der Versteigerung der Sammlung Roger Marx im Jahre 1914 zum ersten Male eine größere Folge von Radierungen und Lithographien Degas' auf dem Markte. Es verdient, erwähnt zu werden, daß damals fast alle Hauptstücke zu sehr hohen Preisen, die bis zu 5000 Franken stiegen, von deutschen Privatsammlern und Museen erworben wurden.

Die Versteigerung Roger Marx war der Auftakt zu der großen Vente, die im Jahre 1918 nach des Meisters Tode folgen sollte. Hier erst wurde auch dieser Sonderzweig eines reichen Schaffens der weiteren Öffentlichkeit bekannt. Und nachdem Loys Delteil wenig später in seinem „Peintre-graveur illustré" den vollständigen Katalog von Degas' graphischem Werk veröffentlichte, ist nun endlich auch der letzte Schleier von diesem wichtigen Kapitel der Geschichte neuerer Graphik gezogen worden.

Degas' Beschäftigung mit der Radiernadel reicht sehr weit zurück. Er hat schon um die Mitte der fünfziger Jahre sein Selbstporträt radiert, zu einer Zeit als diese Kunst aus beinahe völliger Vergessenheit eben erst zu neuem Leben erwachte. Daß die Beschäftigung mit Rembrandt dem jungen Künstler die Anregung gab, beweist ein Blatt, das er in diesen Jahren nach einer Radierung des Meisters kopierte. Auch die Aufnahme schwieriger Beleuchtungsprobleme, die mehreren Arbeiten der Zeit gemeinsam ist, weist darauf hin. In dem Selbstporträt steht das Gesicht fast vollkommen im Schatten, und auch der Kopf des Joseph Tourny wird nur von einem durch das Fenster einfallenden Streiflicht getroffen. Etwa ein Dutzend Platten sind in dieser Zeit entstanden. Es haftet ihnen allen der Charakter des Versuchs an, und es scheint, daß der Künstler selbst nicht restlos befriedigt war, da er die Beschäftigung mit der Radierung wieder aufgab.

Erst um die Mitte der sechziger Jahre begann Degas von neuem zu radieren. Es entstanden kurz hintereinander drei Bildnisse Manets und eines, das die Schwester des Künstlers darstellt. Der Stil hat sich vollkommen gewandelt. An die Stelle eines malerisch unbestimmten Striches ist eine beinahe strenge Festigkeit getreten. Der Strich wird in schrägen Parallelzügen über die Form hingeführt, aber das Gerüst ist von einer fast metallenen Schärfe. Degas hat so zuerst ein Brustbild Manets radiert und darnach die gleiche Kopfstudie zu einer Aufnahme der ganzen Figur verwendet, um schließlich nochmals von vorn zu beginnen und die Pose des Sitzenden leichter und gefälliger zu nehmen

Digitized by Google

DEGAS, CABARET-SÄNGERIN
(DELTEIL 53 I)

Digitized by Google

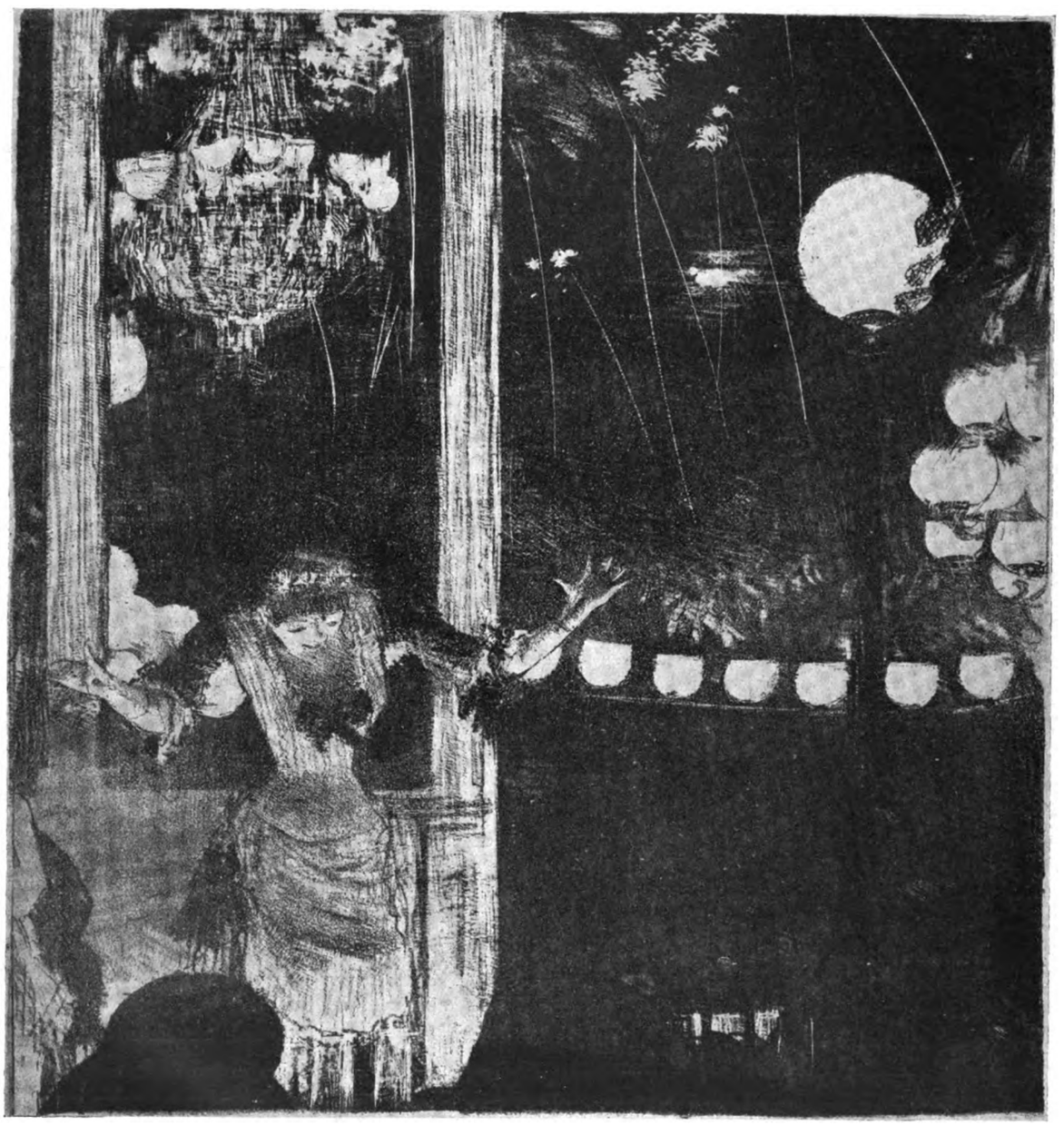
Die drei Manetporträts zeigen, daß Degas keineswegs leicht arbeitete. Das scheinbar im zufälligen Moment Erfaßte ist in Wahrheit auf Grund eingehender Studien mehr mit dem Verstande als auf dem Wege einer genialen Intuition gefunden. Und wie hier die Folge der drei Platten, so beweist in anderen Fällen die langwierige Arbeit an der einzelnen Radierung selbst, wie Degas seine Wirkungen in langsamer Steigerung zur höchsten Intensität zu bringen suchte. Wieder im Abstande eines Jahrzehntes von den Manetporträts, um die Mitte der siebziger Jahre, setzt die Hauptbetätigung des Meisters auf dem Gebiete der Radierung ein. Er hat nun sein eigenstes Darstellungsfeld gefunden, die Tänzerin, die Chansonette, die modische Weiblichkeit in bekleidetem oder unbekleidetem Zustande. Und der Jünger des Ingres hat in der Anschauung japanischer Farbenholzschnitte eine neue Form der Raumanordnung, des Flächenausschnitts geschaffen, die für eine Generation vorbildlich werden sollte. Er gibt statt der ruhenden die bewegte Form. Aber er gibt sie mit dem gleichen Mittel der Linie, das ihm immer das natürlich angemessene gewesen ist. Er nutzt in der Aufnahme einer Situation das Moment der Überraschung, um den Eindruck des rasch Vorübereilenden zu erzeugen. Und er begründet so die spezifische Form der impressionistischen Zeichnung, die Toulouse-Lautrec, der als sein Schüler gelten darf, mit einer wahrhaft genialen Begabung zur Höhe führen sollte. Degas hat in dieser Zeit den Reiz des Rampenlichtes und der Kulisse entdeckt, und er hat in der großen Radierung, die die Bühne des „Ambassadeurs"-Gartens zeigt, den Typus des später so vielfach abgewandelten Chansonettenbildes aufgestellt.

Keine dieser Radierungen ist in einem Wurf entstanden. An kleinen Platten ist oftmals lange geprobt worden, bis das Ergebnis zufrieden stellte. Und die Platte mit Mary Cassatt, der amerikanischen Schülerin des Degas, und einer Freundin im Louvre stellt mit ihren zwanzig Zuständen einen Rekord in der Geschichte der Graphik dar. In einem schmalen Hochformat sind die beiden Mädchen hintereinander angeordnet, Mary Cassatt vom Rücken gesehen, stehend, die Freundin vor ihr, einen Katalog in den Händen, sitzend. Zuerst erscheinen nur die beiden Gestalten in leichter Ätzung vor einem eben angedeuteten Hintergrund. Langsam wird weitergearbeitet, indem immer wieder die ganze Platte neu übergangen wird. Einmal werden die Gestalten plastischer, ein andermal werden sie mit dem Raume wieder besser in Einklang gebracht, die Hintergrundwand mit den Bildern wird stärker in Wirkung gesetzt. Ein Muster, das zu aufdringlich wirkte, wird mit Aquatinta wieder gedeckt, ein feineres Korn durch ein gröberes ersetzt, Linienzüge gelöscht, Schwärzen gemildert, und es zeigt sich auf diesem langen Wege eines mühsamen Schaffensprozesses keine Ermüdung, die Arbeit wird nicht zur Überarbeitung, der Künstler gerät bei all dieser Anstrengung nicht ins Kleine und nicht ins Detaillieren, sondern wahrt immer den Blick für das Ganze, dem jedes notwendige Opfer gebracht wird. Und als er fertig ist, nimmt er nochmals eine neue Platte, wählt diesmal das Format breiter, stellt die Figuren weiter auseinander, indem er die Gestalt der Mary Cassatt im Gegensinn gibt und mehr zur Seite rückt. Er zeichnet die beiden Figuren in einer glänzenden Kaltnadeltechnik zuerst auf den leeren Grund, und er gibt die prachtvolle Wirkung dieses blendenden Schwarz-Weiß wieder preis, indem er durch eine zarte Aquatintaarbeit die Gestalten in einen Raum einbezieht, der nun ein Kabinett der Antikenabteilung des Louvre darstellt mit einem etruskischen Sarkophag als Hauptstück, der in seiner Breitenentfaltung dem veränderten Flächencharakter der neuen Platte angemessen ist.

Der Entstehungsprozeß einer solchen Platte ist aufschlußreich für die Arbeitsmethode des Künstlers, und er zeigt zugleich, wie diese niemals publizierten Radierungen keineswegs als nebensächliche Gelegenheitsarbeiten anzusehen sind, vielmehr als Werke, denen die höchste Sorgfalt ihres Schöpfers zugewandt wurde. Übrigens war gerade diese Platte die einzige, die ursprünglich für einen Auflagendruck bestimmt gewesen ist. Es war eine Veröffentlichung geplant, die den Titel „Le Jour et la Nuit" führen sollte. Bracquemond, Pissarro, Mary Cassatt und Desboutin waren zur Mitarbeit gewonnen. Aber das Unternehmen kam niemals zustande.

Bis in die achtziger Jahre hat Degas noch gelegentlich radiert. Die Zahl der Platten beläuft sich im ganzen mit allen kleinen Versuchen auf fünfundvierzig. Es entstanden in den letzten Jahren vornehmlich Aktdarstellungen, von denen die dem

Digitized by Google



DEGAS, MADEMOISELLE BÉCAT IN DEN „AMBASSADEURS"
(DELTEIL 49)

Digitized by Google

DEGAS, STUDIENKOPF
(DELTEIL 54)

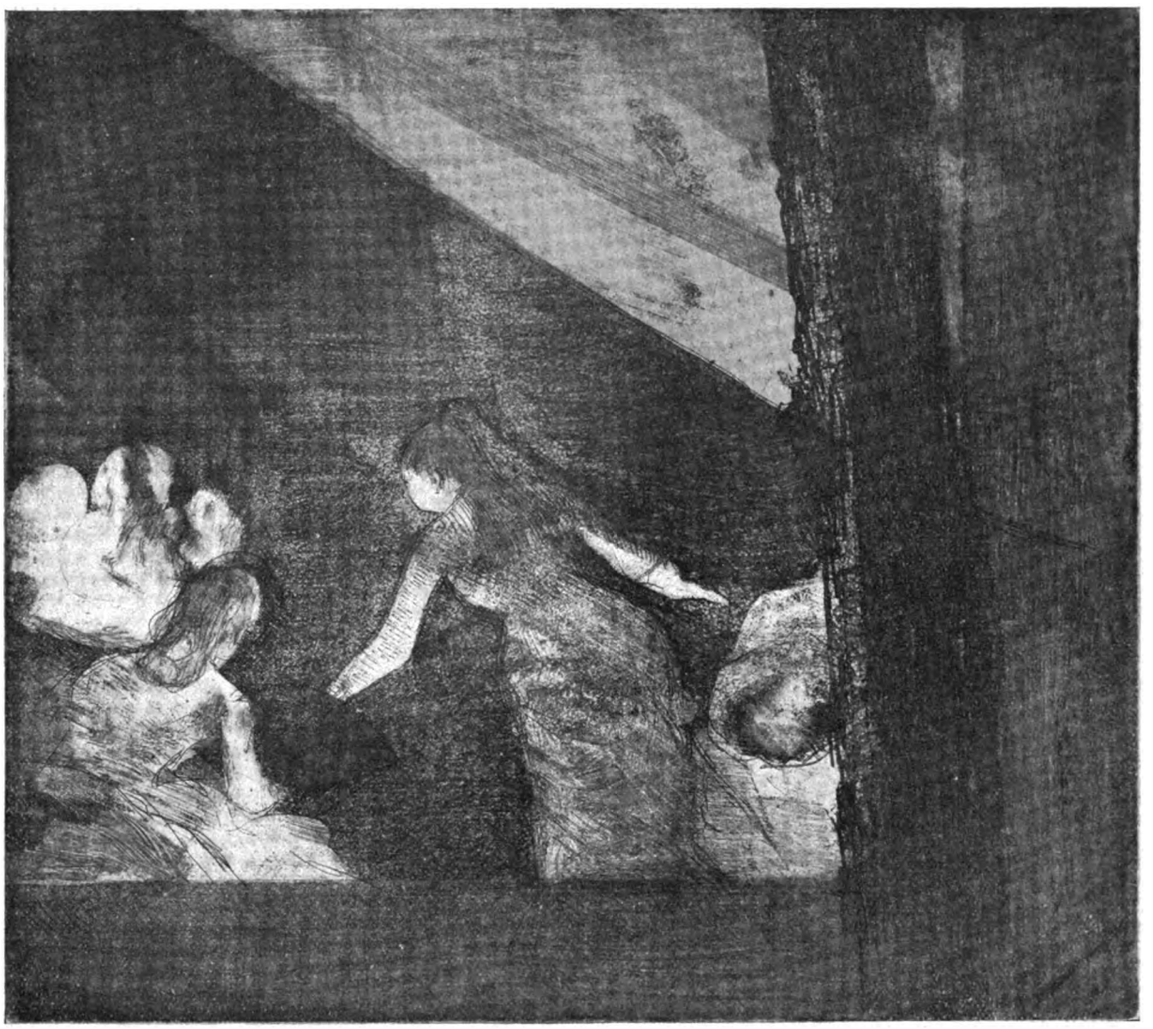
DEGAS, STUDIENKOPF
(DELTEIL 54)

Bad entsteigende Frau das wichtigste und am weitesten geführte Blatt ist. Degas hat die erste Umrißzeichnung bei Alexis Rouart auf die Platte gebracht. Eines Unwetters wegen, das ihn am Abend überraschte, hatte er bei dem Freunde übernachten müssen, und am Morgen kam ihm der Gedanke zu der Komposition. „So", meinte er, „muß unsere Freundin, Frau X., aussehen, wenn sie aus dem Bade steigt." Und es ist wiederum bezeichnend, wie aus dem Einfall eines Augenblicks durch methodische Arbeit ein vollendetes Kunstwerk wird. In siebzehn Zuständen wird die Radierung immer weiter getrieben, von jedem Zustand werden ein oder ein paar Probedrucke genommen, — im ganzen dreiundvierzig kamen aus dem Nachlaß zu Tage, — und zum Schluß wurde die Platte wie alle übrigen, die erhalten blieben, durchstrichen, um sie unbrauchbar zu machen. Für ein Werk, das Vollard vorbereitet, sollen jetzt von den so zerstörten Platten noch je einhundertundfünfzig Abzüge hergestellt worden sein.

Um die gleiche Zeit wie die Radierungen vom Ballett und Tingeltangel setzen die Lithographien ein, die beinahe ganz diesem neuen Darstellungsgebiet angehören. Auch die Lithographie mußte in den siebziger Jahren wiederentdeckt werden wie in den fünfziger Jahren die Radierung, die von ihr drei Jahrzehnte zuvor beinahe ganz verdrängt worden war. Die Lithographie war in der Zwischenzeit zu einer Reproduktionstechnik herabgesunken, die kaum höher geachtet wurde, als die neu entdeckte Photographie, und Degas gehörte zu den ersten, die die Möglichkeiten einer Technik wiederfanden, der Daumier bis in sein hohes Alter treu geblieben war. Degas hat alle Möglichkeiten der Steinzeichnung genutzt. Er hat mit Tusche und mit Kreide, mit dem Wischer und mit dem Schaber gearbeitet. Er hat mit komplizierten Beleuchtungseffekten bildmäßige Wirkungen erzielt, und er hat mit flüchtigen Strichen leichte Skizzen gezeichnet. Es gibt ein Blatt, auf dem vier Frauenköpfe einzeln nebeneinander gezeichnet sind, und in dem das Schwarz-Weiß zur höchsten Brillanz gesteigert ist. Und selbst auf dem Stein, der die unmittelbarste Behandlung zu verlangen scheint, hat Degas gelegentlich eine erste Studie in einer Reihe von Zuständen überarbeitet, hat einen Akt nach Art der Schabkunst aus dem Dunkeln immer mehr ins Licht gebracht und ihn schließlich so weit verändert, daß der Stein kaum mehr kenntlich blieb.

Wie in dem Falle der Mary Cassatt-Radierung, so offenbart sich auch hier die Ökonomie eines Künstlers, der mit seinem Gute weise hauszuhalten gewöhnt ist. Der gleiche Mädchenakt wird auf einem zweiten, einem dritten, einem vierten Steine wiederholt, der Badenden wird eine Dienerin bei-

Digitized by Google



DEGAS, SÄNGERINNEN IN DEN „AMBASSADEURS"
(DELTEIL 27 III)

gegeben, und die Studie, die durch fünf Jahre immer von neuem herhalten muß, erscheint endlich nochmals im Gegensinne. Es ist die letzte Lithographie, die Degas im Jahre 1890 gezeichnet hat. Viermal ist sie übergangen worden, bis auch dieser Stein beiseite gelegt wurde.

Es ist schwer verständlich, warum auch von den zwanzig Lithographien, die Degas geschaffen hat, nicht eine veröffentlicht worden ist. Man kann nicht wohl annehmen, daß der Künstler alle verworfen habe. Und man muß die Erklärung immer wieder in dem merkwürdig komplexen Charakter des Mannes suchen, der sich mit zunehmendem Alter stets enger abschloß, um sich in Skepsis und Menschenverachtung der Mitwelt zu entfremden. Auch diese Eigenschaften aber sind nicht Kennzeichen einer ursprünglich freien und ganz großen Begabung, die ihre Früchte mit einer natürlicheren Unbekümmertheit zu spenden pflegt. Und gerade diesen Eindruck bestätigt sein graphisches Werk. Es zeugt von einem hochentwickelten Können, von einer aufs äußerste gesteigerten Kunstintelligenz, aber nicht von der blühenden Sinnlichkeit eines Renoir, nicht von der sprühenden Lebensfülle eines Toulouse-Lautrec. Degas ist der geistreichste Zeichner. Aber sein Geist offenbart sich nicht so sehr im einzelnen Strich und gleichsam in der Fingerspitze, als in

Digitized by Google

einer ungewöhnlichen Erfindung und in einer überlegenen Herrschaft des Willens, der von der Einsicht geleitet wird.

Mit diesen Eigenschaften ausgestattet hat es Degas vermocht, seinem Talente Höchstleistungen abzuzwingen, die bis an den Eindruck genialer Intuition heranreichen. Er hat die Mittel seiner Kunst sublimiert, und er hat als der weiseste Kritiker seiner eigenen Arbeit von Stufe zu Stufe seine Aufgabe gespannt. So hat er ein graphisches Werk hinterlassen, in dem er als geborener Zeichner reiner fast als in seinen malerischen Schöpfungen ein Wollen verwirklicht hat, dessen ernste Sachlichkeit immer von neuem zu Bewunderung zwingt.

DEGAS, STUDIENKOPF
(DELTEIL 54)

Digitized by Google

FRANCESCO GUARDI, DIE PIAZETTE IN VENEDIG

DIE EHEMALIGE SAMMLUNG VON HOLLITSCHER

VON

EMIL WALDMANN

Der Besitzwechsel von Kunstwerken, den der Krieg mit sich brachte, hat auch die Sammlung des Herrn Carl von Hollitscher erfaßt, nur wenige Zeit, nachdem die Schätze Herrn von Kaufmanns in alle Winde zerstoben waren. Für das Berliner Kunst- und Sammelwesen ist dies umso bedauerlicher, als nachgerade nur wenige der guten berühmten Privatgalerien noch bestehen. Wenn es dem uninteressierten Kunstfreunde auch vollkommen gleichgültig sein kann, wohin beispielsweise die Bilder der auch während des Krieges veräußerten Sammlungen von Kaven und Stumpf nach dem Verkauf geraten, weil sich in jeder von ihnen kein Dutzend hervorragender Stücke befanden, so liegen die Verhältnisse bei den berühmten Sammlungen, soweit sie ihren Ruhm ihrer Güte und ihrem Charakter verdanken, doch wesentlich anders. Die Lebensarbeit wirklich kunstbegeisterter und, was auch wichtig ist, kunstverständiger Männer, gehört nun einmal mit zum Kulturbilde einer Stadt und wenn dieses Auflösen des besten Kunstbesitzes so weitergeht, wird Berlin in diesem Punkte immer traditionsloser werden. Schuld an diesem Zerfall trugen weniger die unsicheren wirtschaftlichen Verhältnisse, unter denen wir leben — wenn diese auch in Einzelfällen mitspielen mögen —, als vielmehr die Art von Kunstpolitik, die bei uns getrieben ward. Wenn jahrelang in der Öffentlichkeit von Kunststeuern geredet und mit Kunststeuern gedroht wird, ehe und

Digitized by Google

NIEDERLANDISCHR MEISTER UM 1535, BILDNIS EINER JUNGEN DAME

ohne daß die entscheidenden Stellen wissen und sagen, was sie wollen und wie sie sich die Sache eigentlich denken; wenn die wahnwitzigsten Ideen öffentlich diskutiert werden, ohne daß die Behörden ein klares und beruhigendes Dementi erlassen; wenn der Plan, ein Kunstausfuhrverbot nicht nur für nationale Kunstwerke, sondern für jeden Kunstbesitz schlechthin zu erlassen, gefaßt und von hochmögender Seite gefördert wird; wenn sich Nichtfachleute, denen jede Möglichkeit eines Einblickes in die wahre Psychologie der Dinge fehlt und fehlen muß, über die sogenannten Auktionsschäden aufregen und entschlossen sind, hier einmal durchzugreifen und Ordnung zu schaffen, — dann muß ja allmählich die Unsicherheit und die Verwirrung so groß werden, daß den Sammlern die Freude an ihrer Kulturarbeit vergällt wird. Der Sammler weiß ja am Ende nicht mehr, was bei dieser Art von Kunstpolitik schließlich noch möglich wird; er muß mit Zwangsinventarisierung, eventuell, bei Ausfuhrverbot, mit Zwangsenteignung rechnen. Der Begriff „Privateigentum" wird bei Kunstwerken immer illusorischer, der Sammler weiß heute nicht mehr, ob ihm morgen „seine" Bilder noch gehören. Und da verkauft er schließlich, wenn auch schweren Herzens. Denn sein Geld, wenn es auch noch so phantasielos aussieht, ist doch immer noch sein Geld.

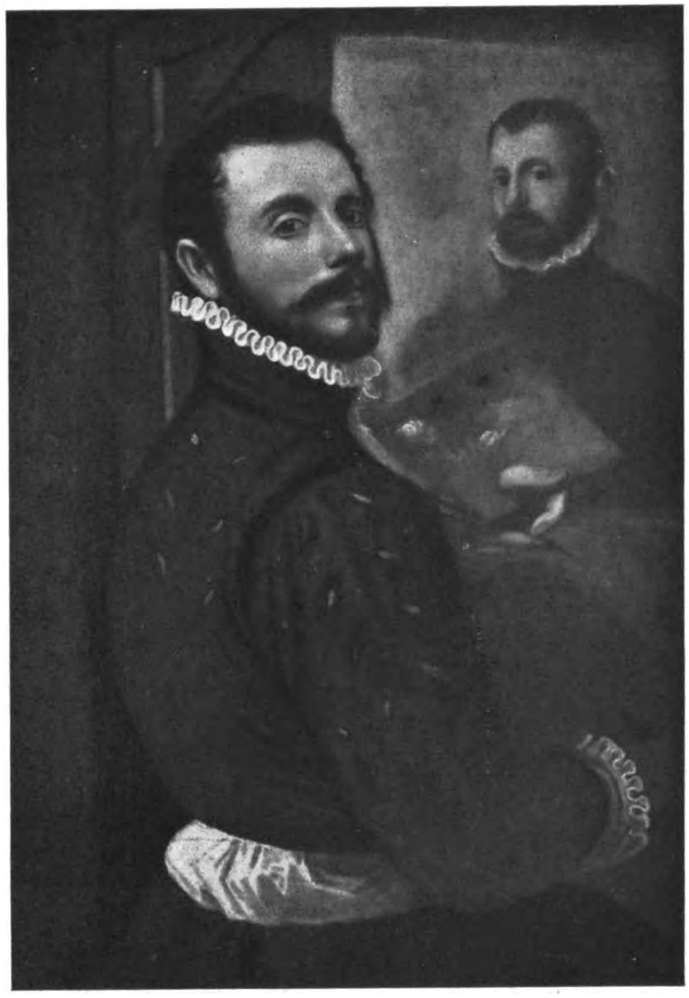
Daß die Sammlung Hollitscher zu einer der allerbesten Galerien alter Gemälde in Berlin, ja in Deutschland gehört, kann der Laie schon aus der einfachen Tatsache entnehmen, daß sie trotz der damaligen Hochkonjunktur auf dem Auktionsmarkt nicht auf dem Wege der Versteigerung veräußert wurde, sondern durch freihändigen Verkauf. Auktionen haben Sinn bei Sammlungen, wo fünf Dutzend gute Bilder zwei Dutzend mäßige Bilder im Preise mit hinaufreißen müssen. In der Sammlung von Hollitscher aber befand sich kein schlechtes Bild, und so konnte sie den Lärm der öffentlichen Versteigerung vermeiden, ohne für das Resultat fürchten zu müssen.

Die Sammlung entstand Ende der achtziger Jahre, kurz vor der Zeit, da Herr von Hollitscher von Wien nach Berlin zog. In klaren Linien aufgebaut, umfaßt sie drei Gruppen: Venezianer, niederländische Primitive, und Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts. (Daneben standen italienische Bronzen und etwas Porzellan.) Sie hat manche Wandlungen durchgemacht, und der in ihr herrschende Geist ruhte nie, bis in die letzten Jahre hinein arbeitete der Besitzer an ihrer Vervollkommnung. Sie ward immer besser und reiner und auch der Verlust, den sie einmal dadurch erlitten hatte, daß Herr von Hollitscher seine niederländischen Primi-

Digitized by Google

HANS MEMLING, BILDNIS EINER ÄLTEREN FRAU

Digitized by Google



VENEZIANISCHER MEISTER UM 1570, SELBSTBILDNIS

tiven abstieß (das wunderbare Männerbildnis von Rogier van der Weyden, später in der Sammlung von Kaufmann, war darunter!), weil er damals glaubte, diese Kunst passe nicht zur Kunst der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, – auch dieser Verlust konnte wieder wettgemacht werden. Eine herrliche lebensgroße Madonna in Halbfigur von Geertgen tot Sint Jans, die prachtvolle Epiphanie des fälschlich sogenannten Herry met de Bles, die von einem bedeutenden Antwerpener um 1520 gemalt ist, der Attila Grimaldi Stefan von Calcars, eine Magdalena des vermeintlichen Lombard und eine Madonna von Aelbert Bouts würden schon eine imposante Gruppe von Frühniederländern bilden, auch wenn die beiden unvergleichlichen Meisterwerke, das Frauenbildnis von Memling und ein Damenbildnis von 1535, vielleicht ein Jugendbildnis der Queen Mary, nicht hinzugekommen wären. Das Bild von Memling, von Friedlaender, Glück und Hulin ihm zugeschrieben, erreicht an Bedeutung das erwähnte Männerbildnis Rogiers und steht wohl noch höher als das bekannte Frauenbildnis Rogiers, das aus Rußland in die Berliner Galerie kam. Ganz stark in der Zeichnung und Modellierung, wundervoll fest als Fläche und tief menschlich als Ausdruck und Empfindung. Trotzdem es nicht ganz so gut erhalten ist, wie die übrigen Bilder dieser gerade auch wegen ihres vortrefflichen Erhaltungszustandes immer berühmt gewesenen Sammlung, wirkt es dennoch auf den ersten Blick wie ein Souverän. Das Frauenbildnis von ca. 1535, im Kostüm des englischen Hofes, das in manchen Zügen an Holbein erinnert, wird von Friedlaender vermutungsweise dem Meister des Marientodes, Joost von Cleve, gegeben. Wenn es von ihm stammt, so hatte dieser Meister auch in seiner Reifezeit selten so glückliche Stunden. Es gibt wenige Bildnisse von seiner Hand, wo er soviel Geist mit soviel Solidität vereinigte. Die Rivalität mit Holbein mochte seinen Ehrgeiz beflügeln, nicht zuletzt auch der etwas törichte Charme der Dame, die ja vielleicht eine Prinzessin oder wenn nicht das, so doch etwas Ähnliches war.

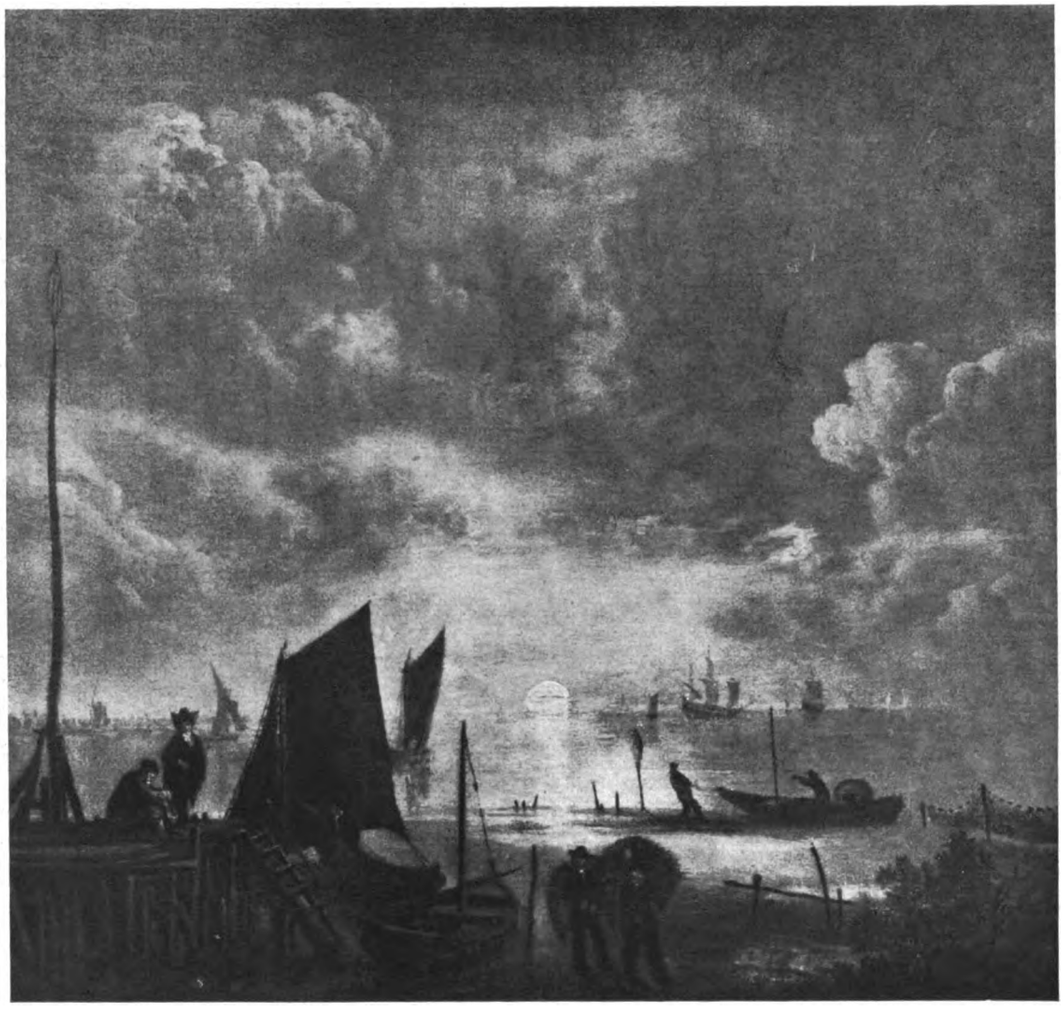
Attila Grimaldi von Stefan von Calcar hätte auch im italienischen Zimmer des Hauses Hollitscher am Pariser Platz hängen können. Dieser Niederländer war ganz Venezianer geworden. Ein Pendant hätte er gefunden in dem Selbstbildnis eines Malers vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts, dessen Meistername Leandro Bassano wohl nur eine Nottaufe bedeutet, das aber zu den besten Bildnissen des späten venezianischen Cinquecento gehört, den Arbeiten Moronis durchaus ebenbürtig an Individualität und nobler Haltung. Daß Herr von Hollitscher von Italienern im übrigen die venezianischen Landschafter des achtzehnten Jahrhunderts bevorzugte und sich je zwei prächtige Stücke von Canaletto und Guardi aussuchte, begreift sich leicht bei einem Mann, dessen Haupt-

Digitized by Google

FRANS HALS D. Ä., BILDNIS EINER FRAU

Digitized by Google

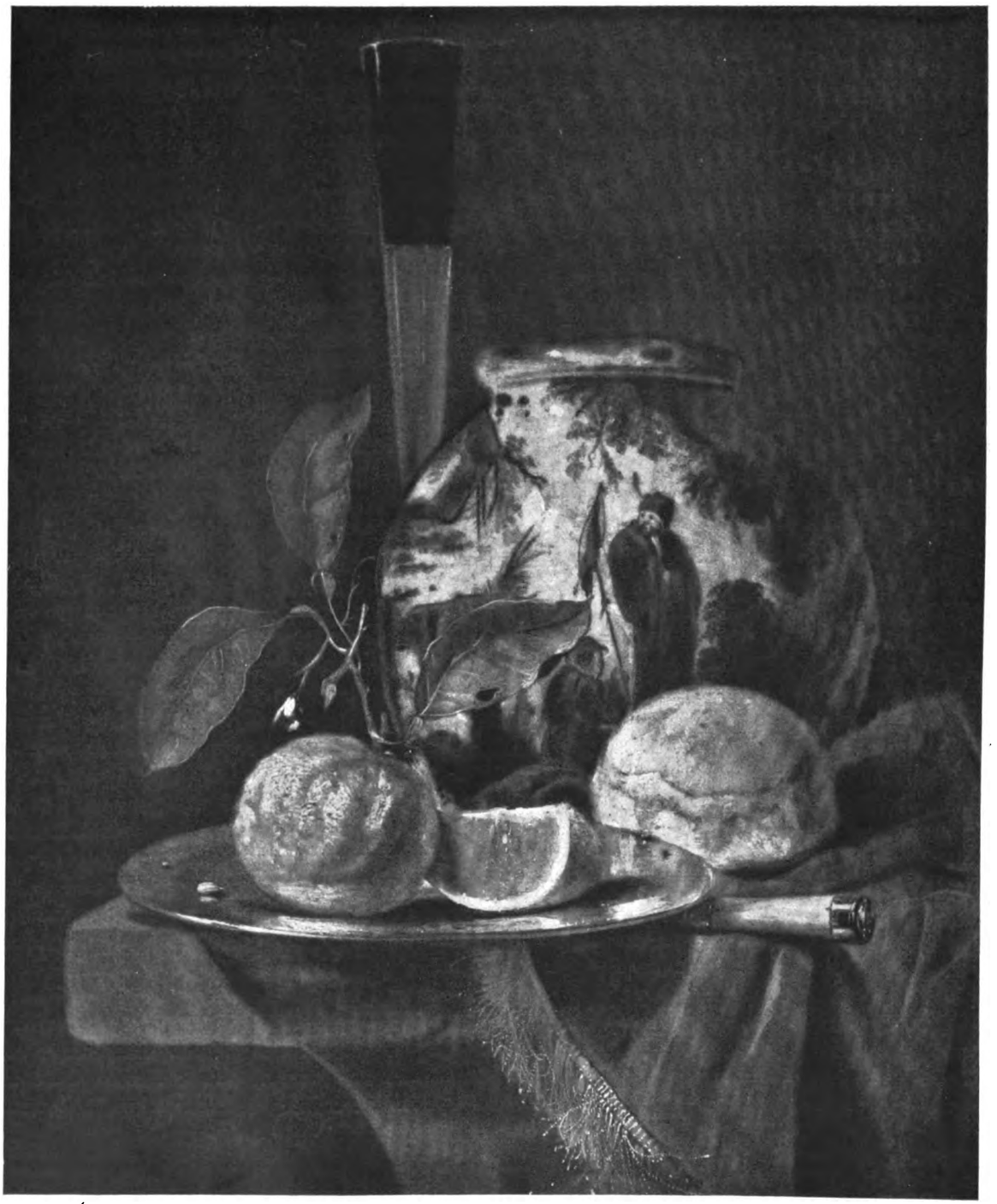
interesse der Modernität bei den alten Meitern zugewandt war, dem malerischen, dem landschaftlichen Element; der von Rubens und von van Dyck die Improvisationen mehr liebte als die „fertigen" Bilder, der bei Frans Hals das Lebendige, Momentane, Moderne suchte und der von den vielen Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts immer



A. VAN DER NEER, NACHTSTÜCK

mit überraschender Sicherheit das auswählte, was im Rahmen der damaligen Zeit unkonventionell wirkte und vorwärts weisende malerische Probleme behandelt. Die holländischen Maler, tätig zu einer Zeit, wo in Holland ungefähr jeder dritte Mensch Maler war, mußten Spezialisten sein, weil sie anders wohl keinen Markt gefunden hätten, und bei diesem Spezialistentum ist der Produktion fast aller dieser Kleinmeister manches untergelaufen, was nur wie übliche Verkaufsware aussieht. An dergleichen ging Herr von Hollitscher mit sicherem Instinkt vorüber. Ihm lag gar nichts daran, den üblichen Aart van der Neer und den gangbaren Wouwerman zu haben. Es wollte persönliche Werke dieser Künstler, Werke, in denen sie sich über ihr Spezialistentum erhoben. Wenn er kein Prunkstück von Kalf haben konnte, so nahm er lieber ein Werk seines Schülers Jurian van Streek und bekam ein Meisterwerk, wie sie auch Kalf nur wenige gemalt hat, ein Werk, geschaffen von einem Menschen, dem nicht immer der unsichtbare Käufer oder Händler über die Schulter schaute, der sich nicht verpflichtet fühlte, ein Bild zu malen, das so aussah, wie Bilder

Digitized by Google



JURIAN VAN STREEK, STILLEBEN

Digitized by Google

von ihm aussehen sollten, sondern der malte, was ihn interessierte und ihm eine malerische Erregung bedeutete. Und weil Herr von Hollitscher keine Flachlandschaft von Ruisdael zu der romantischen, die er besaß, hinzubekommen konnte, nahm er eine von Jan van Kessel, die sehr gut ist, so gut wie viele Ruisdaels. Es scheint, Herr von Hollitscher habe warten können. Sonst hätte er nicht gerade diese herrliche, rötlich phantastische Mondscheinlandschaft von Aart van der Neer bekommen, vor deren Frische man dem Künstler manche Sünde seiner Fabrikation abbittet; und sonst hätte er nicht einen der schönsten Isak von Ostades bekommen, so geistreich und so akzentreich, so voll, so leicht und fröhlich wie der eine herrliche goldbraune Jan van Gojen, der mit seiner für diesen Meister etwas ungewöhnlichen und bizarren Komposition eine Sonderstellung in seinem Oeuvre einnimmt und in einem sehr reizvollen Gegensatz steht zu den schwermütig schönen Gojens der Sammlung, die zusammen mit den beiden Ruisdaels einen vollen Begriff von der Höhe dieser Landschaftskunst geben. Selbst Teniers, selbst Wouwerman, ja selbst Dou lernte man in dieser Galerie wieder gern haben, die einem doch durch die Gleichgültigkeit ihrer Durchschnittsbilder, wie sie in vielen unsrer Museen so wahllos aufgehäuft sind, herzlich langweilig geworden waren. Diese Sammlung hat das Geheimnis, daß sie, trotzdem sie historisch orientiert war wie ein Museum, doch nicht wie die Nachahmung eines Museums aussah, sondern wie ein Vorbild für ein Museum. Allerdings, ein Museum, das heute anfängt, würde die beiden Rembrandts, die Herr von Hollitscher besaß, das Herrenbild aus der Sammlung Ashburton von 1635 und das Bild der sogenannten Schwester von 1633 nicht erwerben können. Für die Million Mark für jedes Stück würde die Kommission, die das Geld bewilligt, wohl mit Recht ganz reife, ganz freie, und nicht nur pompöse Werke verlangen; oder lieber auf Rembrandt ganz verzichten. Aber das kleine Frauenbildnis von Frans Hals, diese sitzende Dame, die angebliche Maria Vernatti, könnte jedes Museum in Deutschland kaufen, weil es nicht allzuviele Bilder gibt von Frans Hals, die so groß und fein im Menschlichen und von dieser letzten geistigen Helligkeit im Malerischen, von dieser souveränen Freiheit im Vortrag sind. Gewiß ist auch der frühe Knabenkopf des Meisters ein stupendes Bild, und das Alterswerk, ein Damenporträt von 1660, eine vollgültige Probe von Frans Halsens reifer Kunst, bei aller Schlichtheit und Sorgsamkeit, die man dem Alten kaum zutraut. Aber doch nur vollgültig. Nicht, wie die Vernatti oder wie das kleine Herrenbildnis der Sammlung Gumprecht, alle festen Begriffe sprengend und hinausweisend über alle Zeiten.

Dieser kurze Überblick über die Hauptwerke der Sammlung von Hollitscher ist ein Nekrolog. Es interessiert uns im allgemeinen ja nicht allzusehr, wenn alte Bilder auf den Markt kommen. Es kommen so viele alte Bilder auf den Markt. Aber wenn etwas vom Allerbesten, das an einer Stelle vereinigt war und die Lebensarbeit eines unsrer erleuchtesten Sammler darstellt, durch widrige Umstände seine Stätte verlieren muß und wer weiß wem zugute kommt, dann geht es auch uns an. Denn nun ist ein Maßstab und ein Vorbild weniger vorhanden. Etwas, das trotz aller Historie, unhistorisch-lebendig war, taucht wieder unter in die Sphäre einer einstweilen noch zweifelhaften Anonymität und büßt damit die Hälfte seiner Wirksamkeit ein. Ob es einst wieder auftauchen wird, in irgend einer Form, weiß niemand, und immer, wenn wir das großartige, von Bode und Friedlaender bei Hiersemann herausgegebene Katalogwerk der Sammlung von Hollitscher ansehen, denken wir an bessere Zeiten und hoffen, daß dieser Unglücksfall im deutschen Sammlerwesen eine Einzelerscheinung bleibt. Wir sind nicht reich genug an solchen Dingen, um vieles dieser Art entbehren zu können. Solche Kunstverkäufe zu Lebzeiten des Besitzers bedeuten kulturelle Verluste.

Digitized by Google

BROOKLYNER BRÜCKE. ARCHITEKT: RICHARDSON

AMERIKANISCHE ARCHITEKTUR

VON

LUDWIG HILBERSEIMER UND UDO RUKSER

Sie bedeutet weder den Wolkenkratzer, noch irgendetwas aus Europa Importiertes, sondern eine völlig neue, wenig gekannte Formenwelt. Weil man bisher aus der neuen Welt nichts Neues angenommen hat, glaubt man in europäischem Hochmut, sie habe nichts zu geben und hält sich ans Äußerliche, an Rohstoffe aller Art. Daher ist uns das wertvolle Amerika mit geringen Ausnahmen bis heute verborgen geblieben und wie „unser Amerikanismus nichts hat vom guten Amerika, so hat das heutige Amerika seinen Amerikanismus aus Europa verpöpelt, gekrempelt und geschwächt zurückerhalten". Mit diesem Satz hat Pannwitz die verschiedensten Erscheinungsformen des Amerikanismus treffend gekennzeichnet: den in Europa und Amerika blühenden, talmihaften und den ursprünglich echt-amerikanischen, der eine der korrupte, der andere der schöpferische.

Erst mit dieser Erkenntnis kommt Ordnung in das Chaos, als welches dem Fremden jenes Land und seine Erzeugungen erscheinen. Jetzt wird begreiflich, daß die heutige amerikanische Architektur unmöglich unter Hinweis auf Empirebauten wie das Kapitol oder das Weiße Haus als unselbständige Koloniale abgetan werden kann. Wer freilich aus gedrucktem Material einen Begriff von ihr gewinnen wollte, fände genug Analogien zu europäischen Vorgängen und Bestrebungen dokumentarisch bezeugt; fände, daß man sich aus dem Chaos des Bürgerkrieges — genau wie die deut-

Digitized by Google

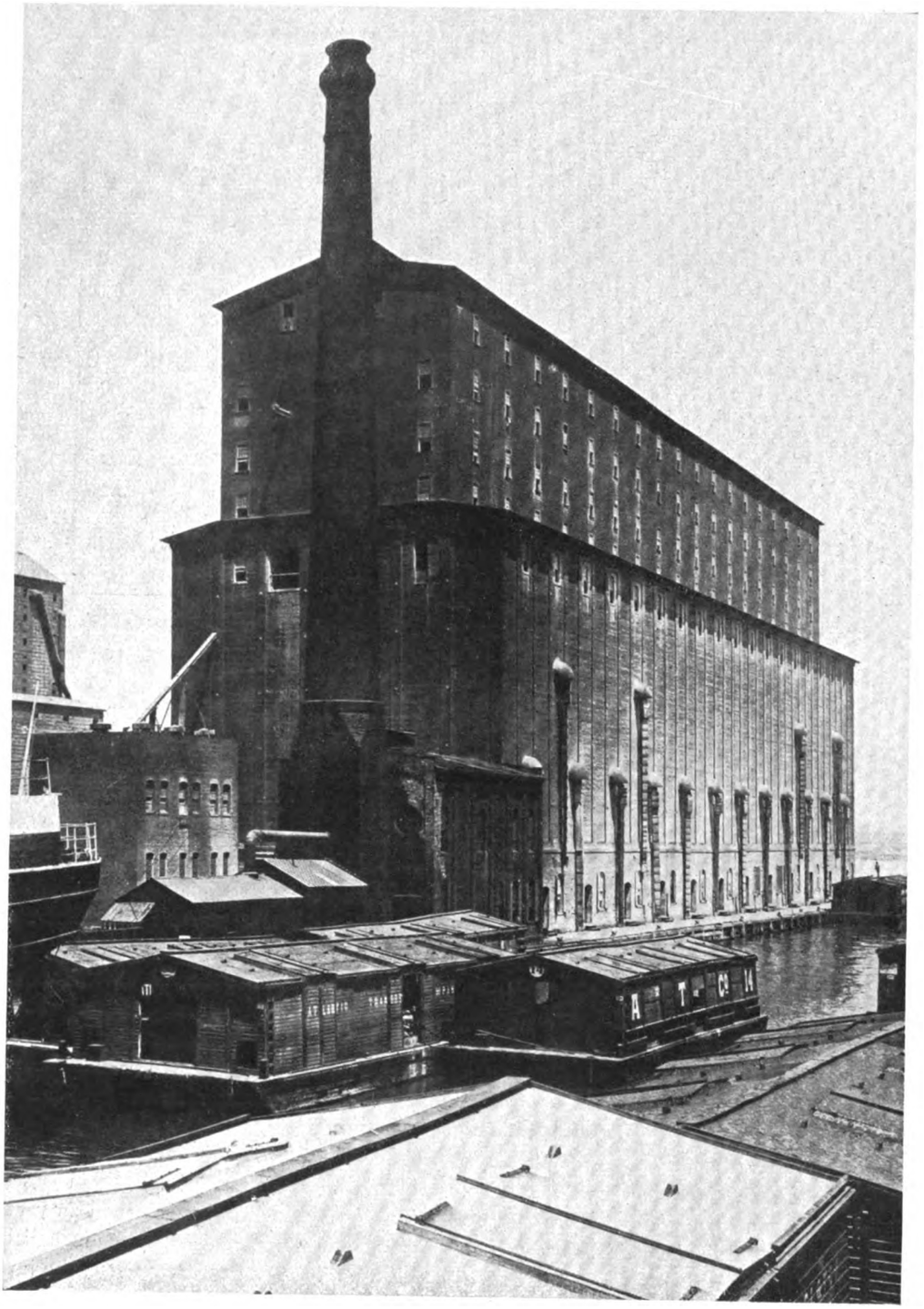
ARCHITEKT: L. SULLIVAN, MERCHANTS NATIONAL BANK, CHICAGO

schen Gründer — in das sogenannte bewährte Hergebrachte offiziell zurückzog, daß man sich an dem Leitseil der Parolen „gothic Revival-Romanesque Revival —" in den Formenschoß des alleinseligmachenden Pariser Renaissance-Akademismus hineinrettete.

Damit ist aber nur die Architektur des korrumpierten Amerika bezeichnet. Wer die fabelhaften architektonischen Formungen des echten Amerika begriffen hat, der fühlt schon in den früheren, unbedeutenden, anonymen Bauten aus der Periode kolonialer Abhängigkeit, die Ankündigung eines selbständigen Formensinns; was heute als schöpferische Energie erster Ordnung wirksam geworden ist, belebt da schon als undeutlicher Vorschlag die übernommenen europäischen Vorbilder in eigenartiger Leichtigkeit und Präzision. Freilich noch ohne alle Fähigkeit zu eigener Formensprache und klarer Entschiedenheit. Die stellte sich erst ein, als Dinge zu bauen waren, für die es keine Vorbilder gab, als die Kühnheit des Geschäftsmannes auch den Architekten dazu anregte, eine architektonische Formung der neuentstandenen Probleme zu suchen. Hatte man bisher unter Architektur mit Stilelementen verzierte Ingenieurbauten verstanden, so erkannte man jetzt, daß die architektonische Lösung nichts gemein hat mit einem ästhetischen Formalismus, sondern eine organische Einheit darstellt in der das Zweckhafte wie das Formale zu einer notwendigen Einheit verwachsen sind. So fanden die materiellen Forderungen der neuen Lebens- und Geschäftsformen auch ihre architektonische Gestaltung, der Kaufmann nötigte den Architekten auf den Zweck, die Individualität des Bauwerks zurückzugehen, seinen konkreten Gegebenheiten und Notwendigkeiten in entsprechender Form sinngemäßen Ausdruck zu geben; — also das formale Gesetz vom Objekt zu entnehmen, statt es zu oktroyieren. In diesem Sinne ist die amerikanische Architektur technischen Ursprungs, und verdankt die majestätische Monumentalität ihrer Silos, Warenhäuser und Wolkenkratzer einer formgewordenen Sachlichkeit.

Bis freilich der Schaffenstrieb die zu solchen Äußerungen nötige Kraft gewonnen hatte, bis eine Energie aufgespeichert war, die über äußere formale

Digitized by Google



GETREIDEAUFZUG UND SPEICHER, BALTIMORE, OHIO

Digitized by Google

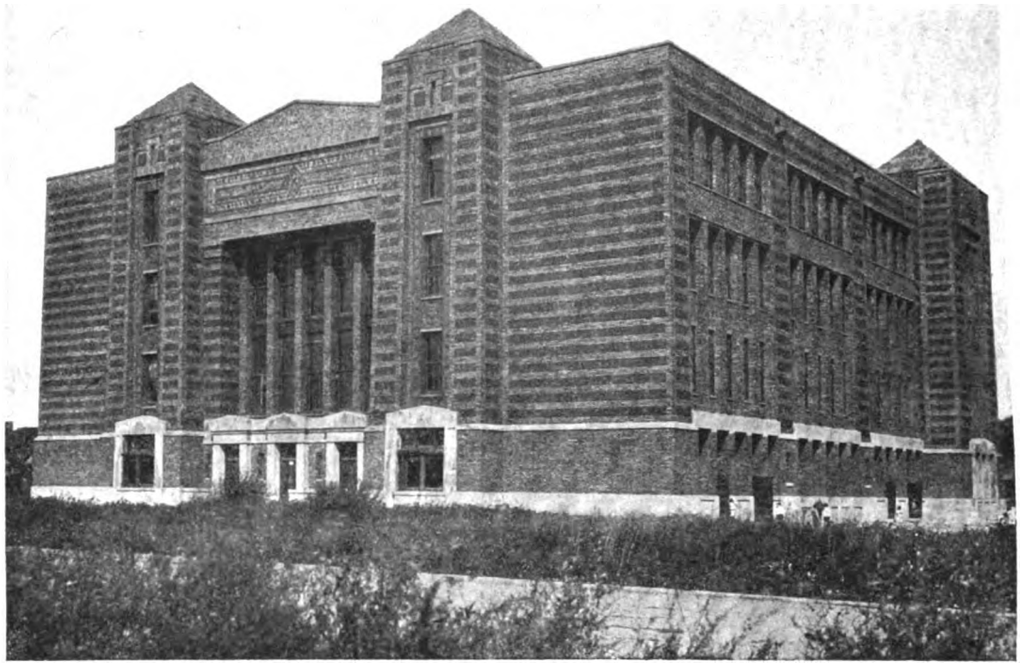
ARCHITEKT: RICHARDSON, GESCHÄFTSHAUS, CHICAGO

Beeinflussung Herr werden oder sie abwehren konnte, die zu völlig selbständigen Schöpfungen genügt, dieser Aufspeicherungsvorgang dauerte fast bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts. Noch in Richardsons großgedachten, wenn auch kompromißhaften Bauten wie den Vanderbilthäusern oder dem Field building in New York steckt bei allem Formgefühl ein gut Teil europäischer Konvention.

So kommt es, daß die architektonische Gestaltungskraft des echten Amerika ihren wahrhaft großartigen Ausdruck erstmalig in einem Werk findet, das mit den Überlieferungen des Hausbaues wenig zu tun hat; wo durch Überwindung der natürlichen Verhältnisse eine bisher unerhörte technische Aufgabe zu bewältigen war: in der Brooklyn bridge, einer Hängebrücke, die Richardson, ihren Schöpfer, zu einem der großen modernen Architekten macht. Die frei sichtbare Strecke wird in der Teilung durch die beiden Tragpfeiler und den zwischen ihnen kulminierenden Bogen aufs glücklichste proportionalisiert. Nur zweifach unterstützt überspannt sie in verhaltener Schwingung den breiten Meeresarm in so beträchtlicher Höhe, daß die größten Seeschiffe freie Durchfahrt haben; trotz der riesenhaften Abmessungen mit einer Energie, Leichtigkeit und Eleganz, welche die Massigkeit der verwandten Materialmenge vergessen lassen.

Im Hausbau gelingt mit dem von Root 1891 in Chicago erbauten sechzehnstöckigen Monadblock eine Schöpfung ohne Vorgang. Wie nach Dostojewski die ganze russische Romanliteratur aus Gogols Mantel kommt, so geht die amerikanische Architektur im Wesentlichen auf dieses Gebäude zurück. Denn hier ist das Problem aller Architektur als ein kubisch-rhythmisches endlich wiedererkannt und neuartig unter Berücksichtigung aller Gegebenheiten verwirklicht. Der für die Mehrzahl der späteren Wolkenkratzer so verderbliche Verlegenheitsausweg, schöpferisches Unvermögen durch übermäßige Stoffhäufung zu ersetzen, die Formbildung, Komposition mit Addition des Materials oder konventioneller Einzelformen zu verwechseln, ist instinktiv vermieden. Ein untrüglicher Sinn für Proportionen gibt diesem Riesenbau innere Konsistenz und logische Bindung. Wesentliches gerade hierfür leistet die Verwendung des alten einfachen Motivs, die Baumasse durch eine umlaufende breite Flächenborte zusammenzuhalten — ein Gedanke,

Digitized by Google



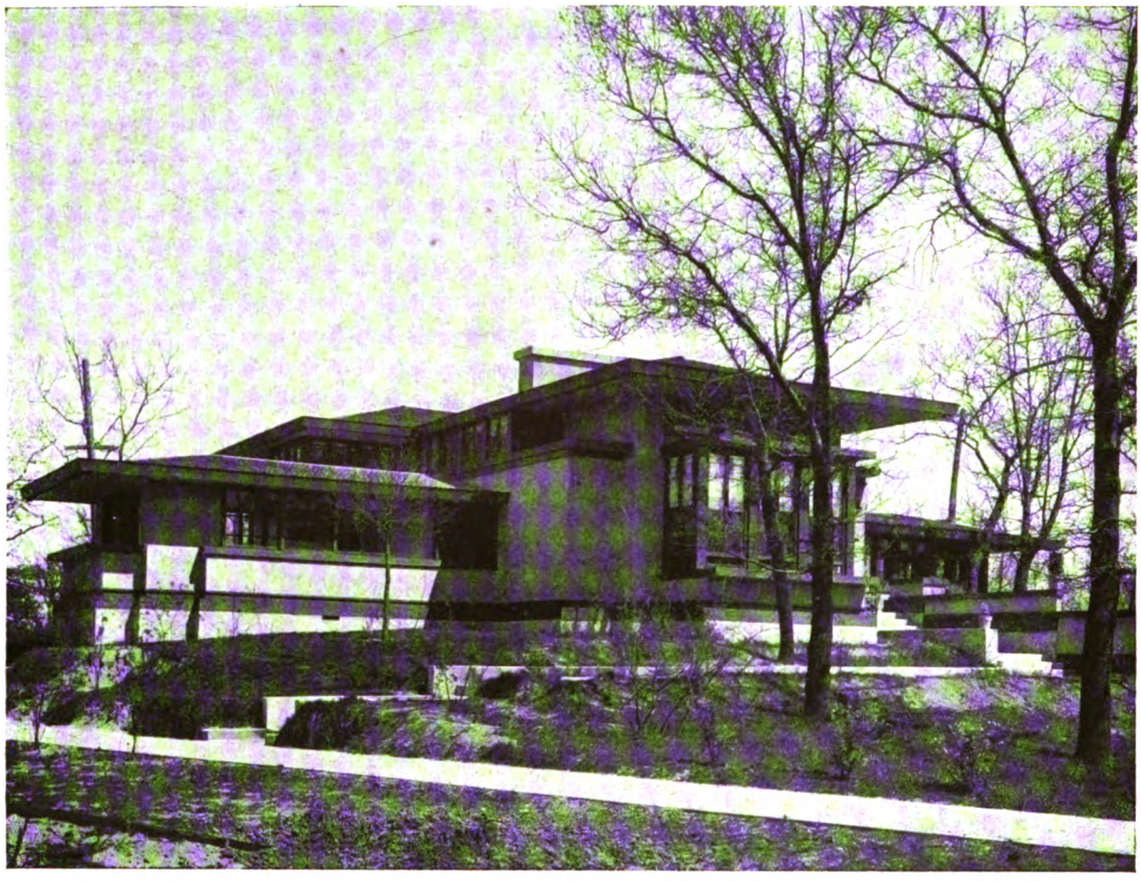
SCHULGEBÄUDE

den Perkins bei seinem Schulgebäude sehr wirkungsvoll weitergebildet hat.

Von größter Bedeutung ist die hier zum ersten Male verwirklichte, für die amerikanische Architektur charakteristisch gewordene Umdeutung des Fensters. In der historischen Architektur ist das Fenster immer ein selbständiges architektonisches Element: Teilungsfaktor, Akzent oder Achsenträger gewesen. Es war eine Durchlöcherung der Wand, welche an Fläche nur den Fensterzwischenraum übrig lies, war die negative Flächenfunktion, der der Kontrast gegen die umgebende Körperlichkeit der Gebäudemassen, daher für die Verhältnisse des Ganzen von der größten Wichtigkeit. Dieser Bedeutung als eines selbständigen Bestandteils ist es hier vollständig entkleidet; es kontrastiert nicht mehr zur Fläche, sondern nimmt an deren positiven Funktion teil, ist nur noch ein Stück und Bestandteil der Fläche selber, Glied eines über das ganze Gebäude gespannten Musters, sodaß die Wand nicht mehr unterbrochen, sondern gleichmäßig belebt erscheint. Mit dieser Umdeutung ist ein neues zusammenfassendes architektonisches Moment gerade aus dem Zwecklichen gewonnen, das als Vielerleiheit angewandt einem aus gehäuften Stockwerken bestehenden Gebäude am ehesten hätte gefährlich werden können.

So war es möglich, ohne dynamische Durchbildung auszukommen. Der Architekt konnte sich darauf beschränken, die starre Gradlinigkeit durch die knapp vortretenden Erker zu beleben. Er verzichtet auch auf Ausbildung des Metrischen, auf Zusammenfassung einzelner Teile zu Formskalen verschiedener Ordnung. Gleichwohl ist die Gestaltung der Masse zu einem monumental geformten Organismus gelungen. Die Architektur hat aufgehört, eine schlechtsitzende Maske zu sein. Root gab mit diesem Werk der amerikanischen Architektur Grundlage und Ziel, vollzog die Loslösung vom Europäismus, formulierte das amerikanische Stilprinzip. Er hat gezeigt, wie für die Gegebenheiten seines Landes und die Bedürfnisse der Gegenwart neuartige Ausdrucksformen zu finden sind.

Digitized by Google

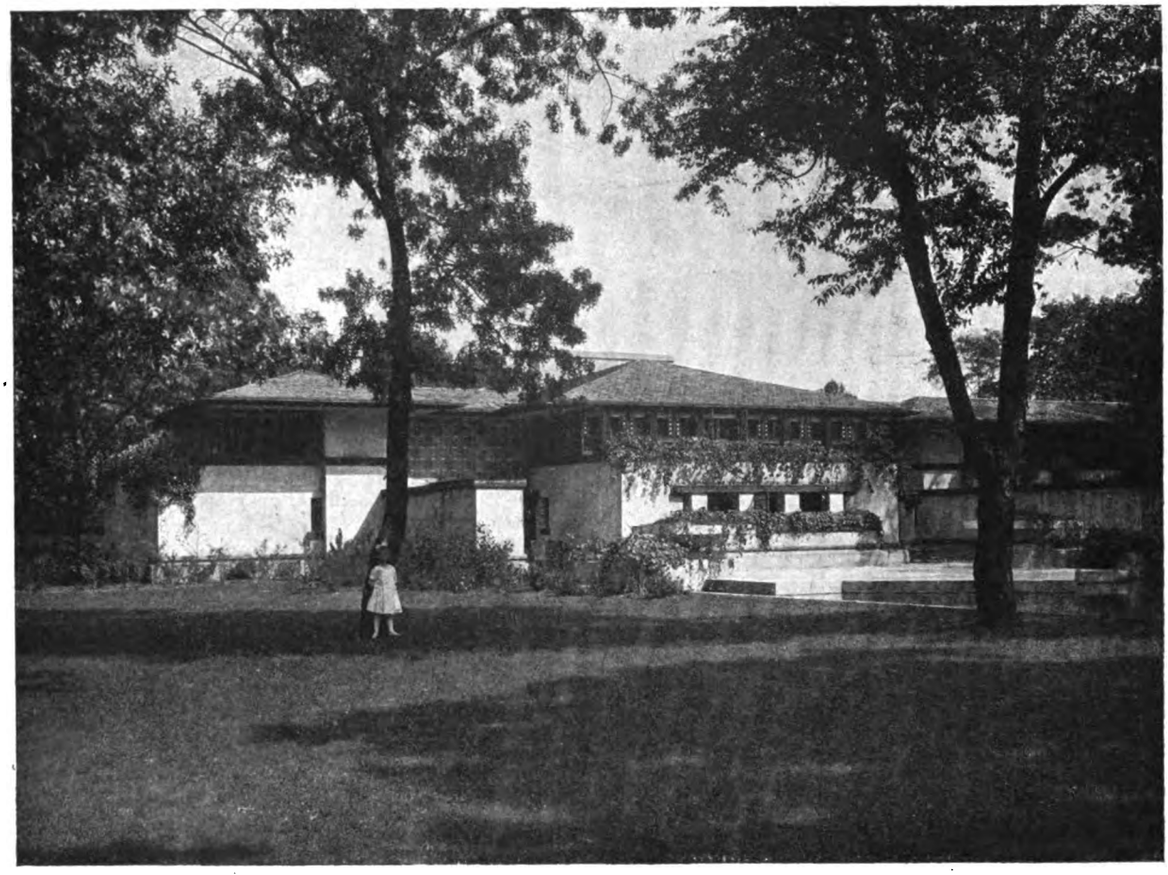


ARCHITEKT: F. L. WRIGHT, WOHNHAUS STEFFENS, BIRDWOOD ILL.

Das ist freilich nur langsam begriffen worden. Seine Werke sind noch jetzt das Entsetzen der historisch Geschulten („Gebildeten"!), die, treuherzig genug, vom Kunstwerk „Schönheit" verlangen. Auch die Werke seines Freundes und Mitarbeiters Burnham († 1912), der als Inhaber mehrerer großer Architekturfirmen zahlreiche Waren- und Geschäftshäuser von riesigen Dimensionen gebaut hat, bleiben trotz mancher großartigen Anläufe weit hinter dem monumentalen Monadnock-Block zurück. Sie sind ebenso wie die des bedeutenderen Sullivan stark experimentell und nicht durchaus einheitlich. Selbst im Häuserhochgebirge des New Yorker Geschäftsviertels ist es allein Ernest Graham, der in den vertikal-gegliederten kubischen Massen des Equitable-Hauses diese neuen Ideen folgerecht zu verwirklichen versucht hat. Bei den anderen spuken palladeske Mißverständnisse à la Parisienne oder sonstiger historischer Firlefanz weiter. So bringt es Cass Gilbert fertig, die elementare Schönheit seines Woolworth Building, des höchsten Hauses der Erde, mit einer ornamentalen Metallplattengotik zu verzieren. Man sieht sie zwar nur durchs Glas, aber sie wandern durch alle Zeitschriften als Beweis für die große „Tradition" der amerikanischen Kunst.

Erst der große Frank Lloyd Wright gibt eine Zusammenfassung ins Universale. Er geht überall auf die Uranfänge des Bauens zurück, und gewinnt von hier aus klar und stetig vorschreitend neue Formen für alle architektonischen Gattungen. Sein unerhörter Reichtum an Begabung bringt sein dem Romanischen verwandtes Formgefühl mit japanischem Zartsinn und ägyptischer Herbheit zu zauberhafter Einheit. Roots elementarer Monumentalität stellt er die unbeirrbare Sicherheit seiner Proportionen gegenüber, sublimiert in genialem dynamischen Aufbau. Wie den großen Baumeistern

Digitized by Google

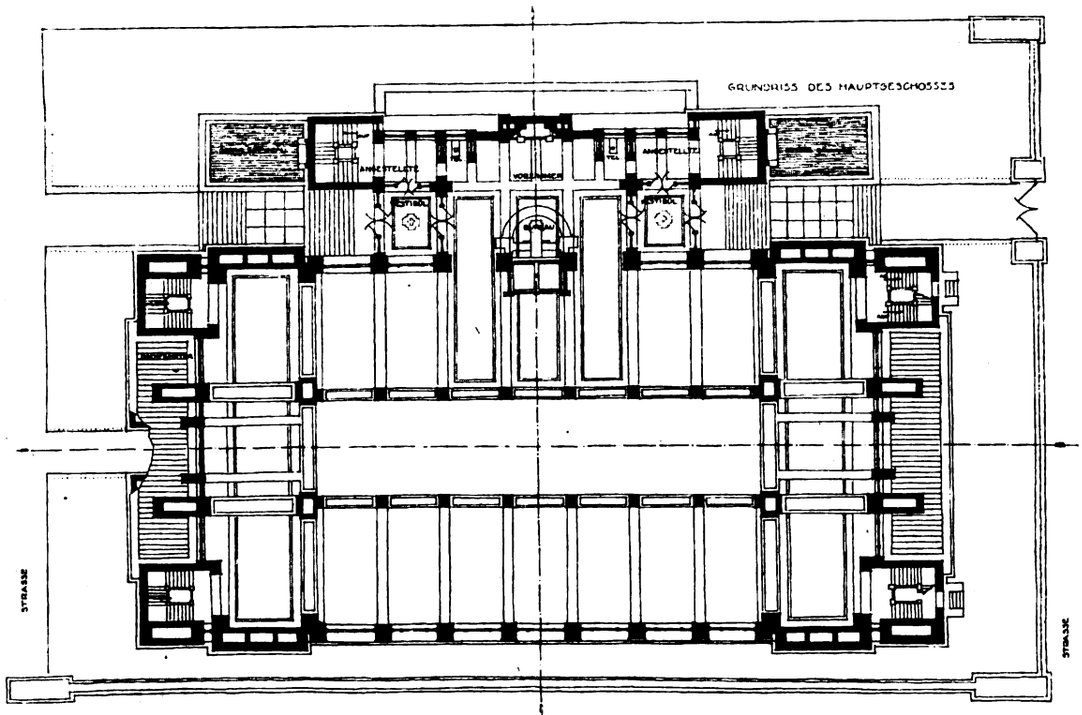


ARCHITEKT: F. L. WRIGHT, WOHNHAUS COONLEY, RIVERSIDE ILL.

des Barocks ist ihm die Bewegung der Gebäudemasse zu grandiosem Aufschwung das Wichtigste. Er stellt damit den Sinn der Achsen, die Bedeutung der Gebäudeteile, ihr Verhältnis zum Ganzen ins Klare. So bei dem einem ägyptischen Monument vergleichbaren Verwaltungsgebäude der Larkinsfabrik. Auf der schmalen Hauptfront ballen die ungebrochenen Flächen eine ungeheuere Intensität zusammen, die sich in mächtigen Vorsprüngen leidenschaftlich entlädt.

Bei freistehenden Einzelhäusern geht er auf die einfache Form des Bauernhauses zurück. Er baut sie aus den einfachsten kubischen Formen terrassenförmig zu höchst reizvoll differenzierter Gesamtanlage auf, kann die Höhenunterschiede zur Anordnung von hohem Seitenlichte ausnutzen und die Lage der Fenster beliebig bestimmen. So kann er die körperliche Form des Bauwerks in großen unzerrissenen Flächen bewahren und die erforderlichen Fenster zu Gruppen und Streifen vereinigen, die als Akzente und gliedernde Elemente wieder für das Ganze von größter Bedeutung werden. Während die amerikanische Architektur im allgemeinen wie die keltisch-germanische vertikal baut, bevorzugt Wright die Horizontale. Er überdehnt die Flachdächer seiner Landhäuser, der Loggien und Terrassen zu durchlaufenden horizontalen Teilungen, nutzt das zur Verstärkung der Auftreppung und unterwirft die Vielfältigkeit des Gebäudekörpers einem einigenden formalen Gesetz. Überhaupt ist ihm die Festigkeit der Proportionen alles; darum bezieht er die Umgebung seiner Bauten in deren Architektur ein und umgekehrt. Er wählt die Bedeutung der horizontalen Bänder so, daß sie imstande sind, der gepflasterten Fläche eines vor dem Gebäude dahinlaufenden Weges parallel zu entsprechen. Zugleich dient ihm die Horizontale dazu, den Baukörper gegen die Weite der um-

Digitized by Google



ARCHITEKT: F. L. WRIGHT, VERWALTUNGSGEBÄUDE CHICAGO. HAUPTGESCHOSSGRUNDRISS

gebenden Atmosphäre abzugrenzen und so entstehen aus den Dachvorsprüngen, Terrassen usw. halbkörperliche Gebilde, die von der Indifferenziertheit des Luftraumes überleiten zu der körperlichen Bestimmtheit des Gebäudes. Dabei ist die Neigung der Dächer so gewählt, daß die abfallenden Schrägflächen wenigstens teilweise sichtbar bleiben; dieser nicht nur linear-silhouettenhafte, sondern flächige oberste Abschluß erscheint dann als der stärkste horizontale Akzent. Die meisten seiner Landhäuser, in die wellige Unendlichkeit der Prärie hineinkomponiert, sind sehr niedrig, dem Erdboden angeschmiegt, ja angepreßt, daher die Innenräume horizontal auseinandergebreitet. Deshalb gleichen diese Häuser nie irgendwelchen grotesken Erdgewächsen, sie scheinen bodenständig und urtümlich wie das Bauernhaus.

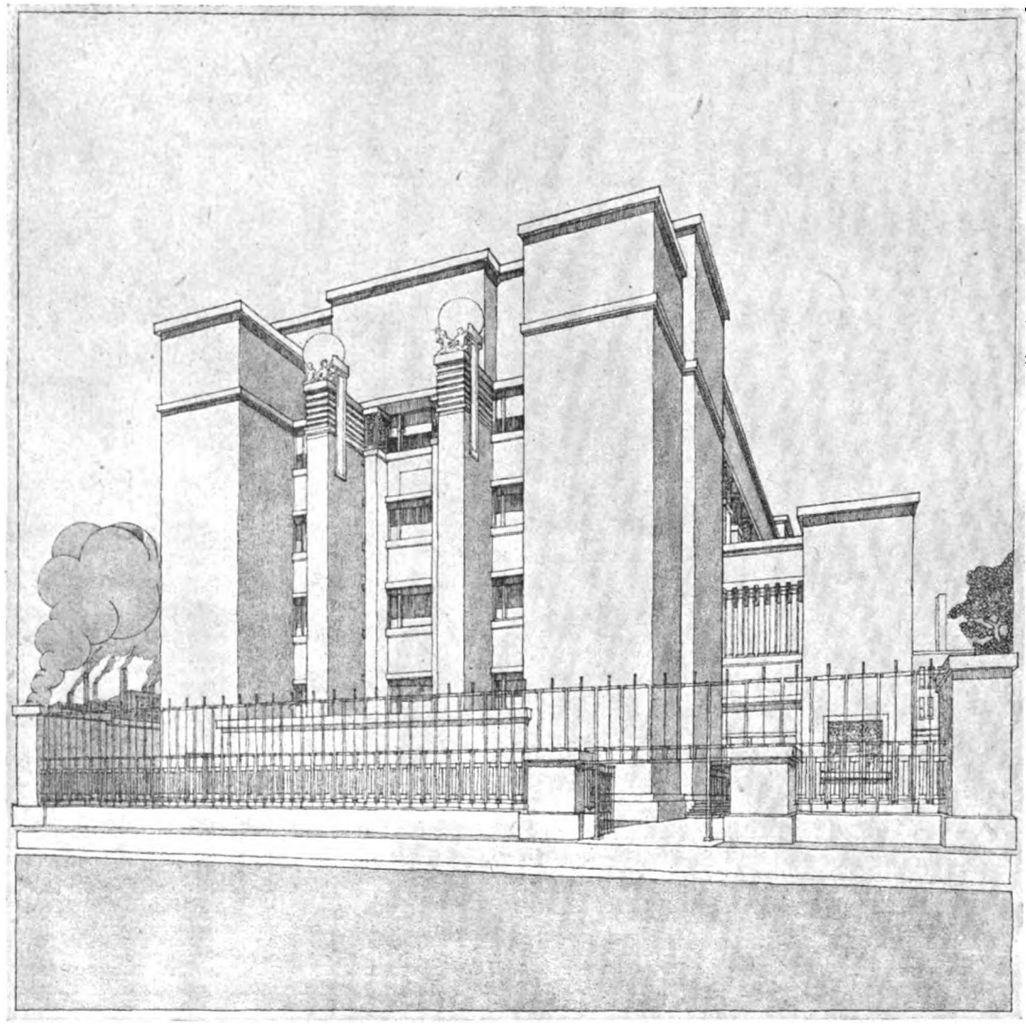
Die Innenarchitektur steht unter den gleichen Gesetzen. Die Zwischenwände fallen, das Wohngeschoß bildet möglichst einen einzigen großen Raum; daraus folgt eine neue Art des Lebens, Wohnens und der Möblierung. Ein Pathos der Nüchternheit und Sachlichkeit, eine neue Freude am Material bringt die im Gebäudekörper verwirklichten Grundsätze auch hier sinngemäß zur Anwendung. So wird es möglich, daß der Amerikaner sich einen Backsteinraum statt eines marmorierten gefallen läßt.

Über den Wert und die Bedeutung dieser Architektur zur Klarheit zu gelangen, ist gerade jetzt für den Europäer von größter Wichtigkeit, wo eine Erneuerung der europäischen Baukunst im Werden ist. Wieviel Otto Wagner, Peter Behrens, Hans Pölzig, Adolf Loos und andere amerikanischem Einfluß zu danken haben, ist nicht zu übersehen. Um so wichtiger ist es, sich an dem amerikanischen Beispiel über die Hauptanlässe architektonischer Eminenz überhaupt klar zu werden. Walter Gropius spricht dies in einer Bemerkung über amerikanische Architektur treffend dahin aus: „Die Selbstverständlichkeit dieser Bauten beruht nicht auf der materiellen Überlegenheit ihrer Größenausdehnungen – hierin ist der Grund monumentaler Wirkung gewiß nicht zu suchen –, vielmehr scheint sich bei ihren Erbauern der natürliche Sinn für große, knapp gehaltene Form selbständig, gesund und rein erhalten zu haben. Darin liegt aber ein wertvoller Hinweis für uns, den historischen Sehnsüchten und anderen Bedenken intellektueller Art, die unser europäisches

Digitized by Google

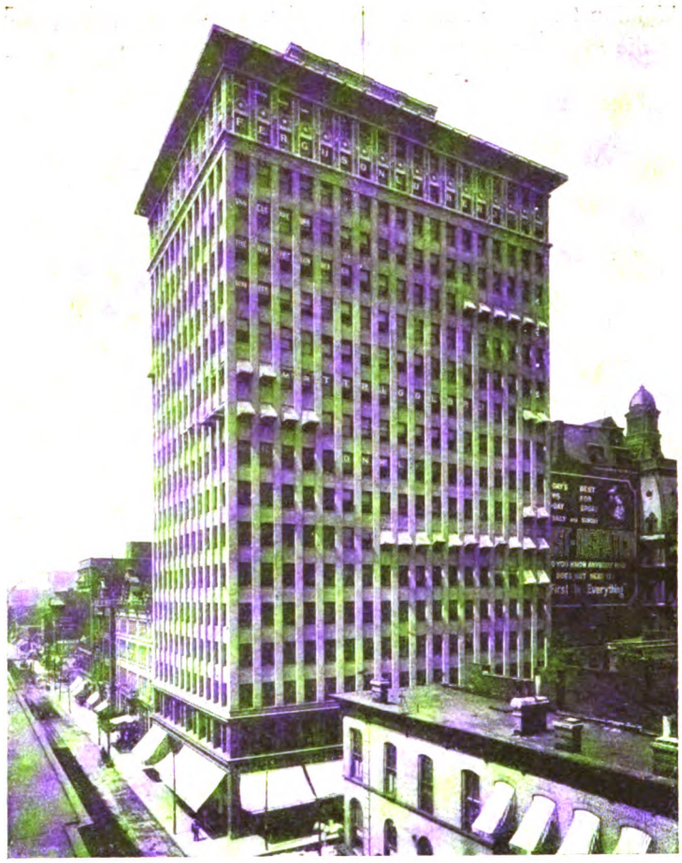
Kunstschaffen trüben und künstlerischer Naivität im Wege sind, für immer die Achtung zu versagen".

Insofern hat die amerikanische Architektur allerdings für uns vorbildlich zu sein; denn hier haben Baumeister endlich mal wieder „die Courage gehabt, das zu sein, wozu die Natur sie gemacht hat": nüchterne, aufs Höchste bedachte Menschen und große Künstler zugleich.



ARCHITEKT: F. L. WRIGHT, VERWALTUNGSGEBÄUDE, CHICAGO

Digitized by Google



ARCHITEKTEN: EAMES UND YOUNG, GESCHÄFTSHAUS: ST. LOUIS

DEUTSCHER MUSEUMSBUND

Am 19. und 20. Mai 1920 fand in den Räumen der gemeinnützigen Gesellschaft in Lübeck die dritte Tagung des Deutschen Museumsbundes statt, die, gut besucht, eine Reihe von Gegenständen allgemeinen Interesses verhandelte.

Das erste Referat über Maßregeln zum Schutz des deutschen Kunstbesitzes hatte G. Pauli übernommen. Nach anschließender Diskussion wurde folgende Entschließung gefaßt:

Der deutsche Museumsbund hat die Verordnungen vom 11. Dezember 1919 und vom 8. Mai 1920 als Schutzmaßregeln zur Erhaltung des deutschen Kunstbesitzes dankbar begrüßt. Er hält es aber für erforderlich, deren Bestimmungen dahin zu ergänzen, daß, sei es aus einem Teil des Ausfuhrzolles auf Kunstwerke, aus den Strafgeldern wegen Übertretung der Bestimmungen oder aus den Erträgen der Luxussteuer, Mittel bereit gestellt werden, um gegebenenfalls gesperrte Kunstwerke, deren Ausfuhr beantragt wird, zu einem angemessenen Preise zu erwerben. Der Übernahmepreis könnte mangels gütlicher Einigung durch vom Reichskanzler einzusetzende Schiedsgerichte bestimmt werden. Die erworbenen Kunstwerke wären zunächst jenen Ländern oder Provinzen zur Verfügung zu stellen, in denen sie sich bei ihrer Beschlagnahme befunden haben.

Ferner ist es dringend erwünscht, daß das nach der Verordnung vom 11. Dezember 1919 aufzustellende Verzeichnis der gesperrten Kunstwerke mit Reproduktionen jedes einzelnen Stückes gedruckt werde, um den Landesregierungen und den übrigen in Betracht kommenden Behörden, insbesondere auch den Museen sowie maßgeblichen Organisationen des Kunsthandels zugestellt zu werden. Daß die jetzt erlassenen Verordnungen baldmöglichst durch endgültige reichsgesetzliche Bestimmungen ersetzt werden, erachtet der Deutsche Museumsbund als eine selbstverständliche Forderung.

Hoffentlich gelingt es, die Bildung des beantragten Anschaffungsfonds durchzusetzen. Er ist die notwendige Ergänzung der Sperrmaßregeln, die ohne ihn an ihrer Wirksamkeit sehr wesentlich verlieren werden.

Digitized by Google

Über das zweite Thema, den fürstlichen Kunstbesitz und die Museen gelangte man zu folgender Entschließung:

In den früher monarchischen deutschen Bundesstaaten befindet sich ein reicher fürstlicher Kunstbesitz, der zum Teil von den Landesregierungen übernommen worden ist, um der Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu werden oder um veräußert zu werden. Für den letzteren Fall ist es erforderlich, neben den Hauptmuseen des eigenen Landes auch denen der Provinzen und der übrigen deutschen Bundesstaaten Gelegenheit zu Ankäufen zu geben, damit nach Möglichkeit wertvolle Kunstwerke in Deutschland festgehalten werden und den öffentlichen Kunstsammlungen die gegenwärtig sehr erschwerte Erfüllung ihrer Aufgaben erleichtert werde. Als zweckmäßig empfiehlt der Deutsche Museumsbund ein Verfahren, nach welchem die zu veräußernden Kunstwerke von der Landesregierung abgeschätzt und vor anderweitigen Verhandlungen zunächst durch den Deutschen Museumsbund den Museen zu Schätzungspreisen angeboten werde.

An dritter Stelle war ein Referat des Reichskunstwarts über seine Tätigkeit und seine Absichten vorgesehen. Da Herr Redslob in letzter Stunde verhindert wurde, zu erscheinen, äußerte er sich brieflich, indem er mit Nachdruck darauf hinwies, daß die Stelle des Reichskunstwartes den Museumsbeamten eine sehr bedeutsame Möglichkeit zur Einwirkung auf künstlerische Unternehmungen des Reiches böte. Freilich sei es erforderlich, daß der Inhaber der neuen Stelle von seinen Kollegen durch Mitteilung von Erfahrungen, Anregungen und Hinweise auf Wünsche der Künstlerschaft, einzelne für besondere Aufgaben geeignete künstlerische Kräfte und die verschiedenen in Betracht kommenden künstlerischen Unternehmungen unterstützt würde.

Zweifellos ist es richtig, daß sich hier neue Möglichkeiten der Kunstpflege auftun, deren Erfolg zum großen Teil von der Intensität der Mitwirkung der beruflich Beteiligten abhängen wird.

Der Etat der Museen und seine Veränderungen gab Anlaß zu betrüblicken Feststellungen, die indessen voraus zu sehen waren. Nur bei wenigen Museen ist der Etat nach anfänglicher Herabsetzung wieder auf die alte Höhe gebracht worden, bei den allermeisten mehr oder minder stark verkürzt. In vereinzelten Fällen (Lübeck und Leipzig) hat man sich sogar zur völligen Streichung der Anschaffungsfonds entschlossen — ein Schritt, der angesichts der immer wieder betonten hohen Wertschätzung aller kulturellen Aufgaben im neuen Deutschland als doppelt bedauerlich erscheint, und dieses um so mehr, als es andere Verwaltungen verstanden haben, trotz der Ungunst der Zeiten die Einnahmen ihrer Museen noch zu steigern. Dem Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum wurde für seinen Ausstellungsbetrieb mehr als eine Verdreifachung des betreffenden Fonds im Vergleich zu der Friedenshöhe zugebilligt. Die Kunsthalle in Mannheim und das Provinzialmuseum in Hannover haben eine starke Vermehrung ihrer Anschaffungsmittel erhalten. Es entspricht dem Geiste der Zeit, daß die in den Museen verwahrten Kulturgüter mit aller Sorgfalt und noch intensiver als vor dem Kriege zu Nutz und Frommen der ganzen Bevölkerung verwaltet werden. Jede der politischen Parteien hat alle Ursache, diese Forderung in ihr Programm aufzunehmen.

Bei der Erörterung der Verkäufe aus Museumsbesitz wurde von verschiedenen Seiten, namentlich den Herren Posse, Waldmann und Storck, für den Umtausch unter den Museen eingetreten. Beim Verkauf von entbehrlichen Museumsstücken wurde mit starker Mehrheit für Zweifelsfälle ein konservativer Standpunkt dringend empfohlen und zum Schluß die folgende, von Herrn Koetschau formulierte Resolution angenommen:

Die Museen behalten es sich vor, aus ihrem Besitz durch Tausch oder Verkauf Werke auszuscheiden, die den Anforderungen an hohe Qualität nicht genügen oder als unorganische Fremdkörper in den Sammlungen wirken. Doch soll jedenfalls dabei die größte Rücksicht auf die Tradition des Museums genommen werden.

Leihgaben auf dem Tauschwege von einem Museum zum anderen sollen vermieden werden, wenn es sich nicht um „dauernde Leihgaben" handelt. Bei Verkäufen wird die Versteigerung empfohlen, wenn es sich um Doppelstücke handelt, sonst der Verkauf unter der Hand.

ARCHITEKT: ROOT, MONADNOCK-BLOCK IN CHICAGO

Digitized by Google

Abermals kam, wie in der letzten Würzburger Tagung, die Frage des Restaurierens von Gemälden zur Sprache. So wenig es zu erwarten steht, daß von heute auf morgen die bisherigen Gepflogenheiten der einzelnen Institute einen Wandel erfahren werden, so dringend ist es doch erwünscht, über die grundsätzlich einzunehmende Haltung in solchen Fällen zur Klarheit zu kommen. Wie die Dinge jetzt liegen, stehen sich zwei im Grunde völlig verschiedene Auffassungen gegenüber. Nach der einen ist man bestrebt, den schadhaften Gemälden alter Meister durch Ergänzungen den Anschein vortrefflicher Erhaltung zu verleihen. Auf der anderen Seite stehen diejenigen, die hierin eine Art von Urkundenfälschung erblicken, und die mit Entschiedenheit betonen, der Restaurator habe sich nur darum zu bemühen, die vorhandene alte Malerei zu erhalten, von jeder Ergänzung aber abzusehen, somit dem Gemälde gegenüber eine Haltung einzunehmen, die für den Archäologen mit Bezug auf antike Skulptur längst als selbstverständlich gilt.

Auch in Lübeck gelangte man nicht zu grundsätzlicher Einigung. Immerhin zeigt es sich, daß die Zahl derer, die lediglich für die konservierende Behandlung alter Malerei eintreten, im Wachsen begriffen ist.

Im Anschluß an diesen Punkt der Verhandlungen gab W. Gräff von der alten Pinakothek weitere Erläuterungen zu den von ihm ausgearbeiteten Fragebogen über Bildertechnik. Der Gräffsche Vorschlag verdient alle Unterstützung, da es selbstverständlich von hohem praktischen und urkundlichen Wert ist, über die Herstellung neu erworbener Gemälde durch deren Urheber möglichst eingehend unterrichtet zu sein. Nur auf diesem Wege wird man künftig dahin gelangen können, eingetretenen Schäden des Gemäldes durch einen durchaus zweckmäßigen neuen Aufbau der verloren gegangenen Malerei zu begegnen. Es steht also zu wünschen, daß in möglichst großem Umfange die Gräffschen Fragebogen für unsere Galerien eingeführt werden.

Begreiflicherweise gab die wirtschaftliche Lage der Museumsbeamten Anlaß zu eingehender Erörterung. Der gegenwärtige Zustand, nach dem in vielen Fällen ein Gelehrter in leitender Stellung ungünstiger honoriert wird als ein Handarbeiter, ist unerträglich. Mit Rundschreiben an die Landes- und Kommunalbehörden hat der Museumsbund wiederholt gefordert, daß die Direktoren in ihren Bezügen zum mindesten den Gymnasial-Direktoren und die ersten Assistenten der Museen den Oberlehrern gleichgestellt werden müßten. Im Anschluß hieran wurde folgende Entschließung gefaßt:

Da die neu für das Reich entworfene Besoldungsordnung die Einreihung der Museumsleiter und Kustoden nicht vorsieht, so hat der Deutsche Museumsbund besonderen Anlaß, sich mit dieser Frage zu beschäftigen und faßt folgende Entschließung:

Die Kustoden öffentlicher Kunstsammlungen sind in Klasse 11 der neuen Besoldungsordnung einzureihen mit der Möglichkeit des Aufrückens in Klasse 12 in Anerkennung besonderer wissenschaftlicher oder musealer Leistungen. Die Museums-Direktoren sind in Klasse 13 einzureihen.

Eine entsprechende Regelung ist bereits in manchen größeren Verwaltungen durchgeführt oder doch geplant. Abweichungen kann der Deutsche Museumsbund nur bei kleineren Museen billigen, doch muß es verlangt werden, daß in solchem Falle die Museums-Direktoren wenigstens den Kustoden der großen Sammlungen gleichgestellt, daß heißt in Klasse 11 eingereiht werden.

Betreffs der Honorarfrage wurde folgender Antrag des Herrn P. F. Schmidt angenommen:

Der Deutsche Museumsbund stellt als Mindesthonorar für abgeschlossene (illustrierte oder nicht illustrierte) Aufsätze von mindestens viertausend Silben Umfang in nicht streng wissenschaftlichen Zeitschriften für seine Mitglieder den Satz von 200 M als angemessen fest. Bei Verträgen über kunstwissenschaftliche Bücher werden als Honorar für Manuskript und Besorgung des (vom Verlag zu bezahlenden) Abbildungsmaterials mindestens zehn Prozent des Ladenpreises der Gesamtauflage als Norm festgesetzt. Empfohlen wird die Aufstellung eines Verlagsvertrages in Form einer Kombinierung von Garantiehonorarvertrag und Prozentualvertrag unter Zahlung des Garantiehonorars bei Ablieferung des druckfertigen Manuskriptes und ratenweiser Zahlung des Restes. Als Mindesthonorar für Vorträge gilt 300 M und Erstattung der Reisekosten.

Der Deutsche Museumsbund wird seinen Beschluß in einigen geeigneten Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichen und dafür eintreten, daß sich möglichst alle Kunsthistoriker auf diese Normen verpflichten, weil nur durch einheitliches Zusammenwirken der Beteiligten solche Mindestforderungen durchzusetzen sind. Der Museumsbund wird auch an den Schutzverband deutscher Schriftsteller herantreten, um ihn zu veranlassen, diese Beschlüsse seinen Mitgliedern bekanntzugeben, um entsprechende für sie bindende zu fassen.

Der nächste Punkt der Tagesordnung betraf das Versicherungswesen der Museen. Die gegenwärtig bei manchen Museen noch bestehende Feuerversicherung darf in Anbetracht der geringen Gefährdung der Museen und der Vervollkommnung unserer Feuerwehr als reine Verschwendung gelten. Demgemäß haben auch, wie eine Umfrage ergeben hat, die größesten Kunstmuseen Deutschlands auf eine Feuerversicherung überhaupt verzichtet. Das Städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle hat nur seine auf einem Privatgrundstück untergebrachten Bestände gegen Feuer versichert. Unter den befragten Museen haben neun sowohl gegen Feuer wie gegen Beschädigung und Diebstahl versichert. Wenn gerade die wertvollsten Sammlungen einer Feuerversicherung entbehren, so läßt sich dafür auch die Erwägung geltend machen, daß in Anbetracht der zu versichernden Werte die jährlichen Prämien eine unerträgliche Höhe erreichen würden. Im übrigen garantiert auch der höchste Versicherungsbeitrag keineswegs einen gleichwertigen Ersatz. Somit könnte auf alle Fälle die Versicherungssumme bei Museumsbränden nur als Erleichterung neuen Sammelns aufgefaßt werden. Wenn nun viele Museen sich gegen Feuerschaden durch übermäßige und unnötige Aufwendungen decken, so bleiben sie in der Mehrzahl gegen die sehr viel größeren Gefahren der Schädigung durch Diebstahl und Verletzung ihres Bestandes ungeschützt. Erstrebenswert wäre demnach eine Art der Versicherung, die, wenn auch unter wesentlich erhöhter Prämienleistung, wenigstens einen Teil des Bestan-

Digitized by Google

des gegen Feuer und alle anderen Schädigungen oder Verluste versicherte. Angesichts der außerordentlichen Schwierigkeiten, eine entsprechende Versicherung mit den Versicherungs-Gesellschaften abzuschließen, wurde empfohlen, eine Selbstversicherung durch den Staat zu erstreben, indem die bisher an die Gesellschaften gezahlten Beiträge zu einem besonderen staatlichen Fonds angesammelt werden.

Zuletzt gelangte die Frage der Öffnungszeit und der Beheizung der Museen zur Verhandlung. Gegenwärtig ist es so, daß die Frage der Schließung oder Offenhaltung der Museen an Feiertagen verschieden beantwortet wird. Es ist dagegen mit Rücksicht auf das Publikum und das Museumspersonal zu erstreben, daß einheitlich vorgegangen werde und überall, wie bisher an den meisten großen Museen, an den hohen Festen wenigstens für einen Tag geschlossen werde. Es wird dementsprechend beschlossen und des weiteren empfohlen, in großen Städten abwechselnd die Museen am ersten oder zweiten Feiertage der hohen Feste zu schließen.

Die Erfahrungen des letzten Winters haben es gezeigt, daß in verschiedenen Fällen der Museumsbestand durch Mangel an Heizmaterial Schaden erlitten hat. Eine Umfrage soll hier weiteres Material zusammenstellen. Angesichts dessen wurde folgende Entschließung angenommen:

Der Deutsche Museumsbund stellt fest, daß die Bestände verschiedener deutscher Museen durch ungenügende Beheizung im letzten Winter Schaden erlitten haben, und vertritt die Überzeugung, daß es eine elementare Forderung der staatlichen oder kommunalen Kulturpflege sei, die Beheizung der öffentlichen Museen wenigstens soweit sicherzustellen, daß Schäden der Sammlungsbestände vermieden werden.

In den letzten Jahren hat es sich gezeigt, daß der Museumsbund einem vielfach empfundenen Bedürfnis entspricht. Seine Mitgliederzahl ist rasch gestiegen, beträgt gegenwärtig 110 und umfaßt Vertreter der allermeisten deutschen Kunstmuseen. Unfraglich ist hiermit die Möglichkeit einer einheitlichen, intensiveren Vertretung der musealen Interessen gegeben, wofür es selbstverständlich erwünscht ist, daß auch die übrigen nicht mehr zahlreichen öffentlichen Kunstsammlungen durch ihre Leiter sich dem Bunde anschließen.

Für die nächste Tagung 1921 ist Donaueschingen in Aussicht genommen, wo die Versammlungsteilnehmer Gelegenheit haben werden, eine Ausstellung von Werken des Meisters von Meßkirch zu studieren.

Die Geschäftsleitung, die bisher G. Pauli innehatte, ist nach Ablauf der dreijährigen Amtsdauer auf den Leiter der Karlsruher Kunsthalle, W. Storck, übergegangen.

UKTIONSNACHRICHTEN

AMSTERDAMER AUKTIONSPREISE

Versteigerung altholländischer Bilder bei Frederik Muller & Co., 29. Juni 1920.

Wir verzeichnen folgende Preise: No. 15. Harmen Hals, Gute Nachrichten: 2650 Gulden. — No. 19. Gabriel Metsu (?), Junge Frau: 4100 Gulden. — No. 21. P. P. de Neyn, Ländliche Szene: 1800 Gulden. — No. 23. Jörg Pencz, Männerbildnis: 5600 Gulden. — No. 25. Rachel Ruisch, Blumenstück: 1800 Gulden. — No. 27. Hercules Seghers, Rheinansicht, von einem Hügel gesehen: 6100 Gulden. — No. 28. Joris van Son, Stilleben: 1750 Gulden. — No. 29. Abraham Storck, Flußlandschaft: 2000 Gulden. — No. 33. Frans Verwilt, David und Bathseba: 1150 Gulden. — No. 34. Roelof van Vries, Wasserlandschaft: 1325 Gulden. — No. 35. Pieter Breughel d. J., Landleben: 2500 Gulden. — No. 39. Gabriel Metsu, Jesus heilt eine Kranke: 4900 Gulden.

Auf der Auktion der Sammlung Six konzentrierte sich das größte Interesse auf Rembrandts Ephraim Bonus, das ca. 20 cm große um 1647 entstandene Bildchen, das wahrscheinlich die Studie für Rembrandts bekannte Radierung vorstellt. Es brachte 88000 Gulden, also in deutschem Gelde rund eine Million Mark. Jan Steens Judenbraut ward für 73000 Gulden, Isaac Ostade Winterlandschaft für 37000 Gulden, und Rembrandts „Joseph erzählt seine Träume" für 45000 Gulden verkauft. Diese Grisaille, aus dem Jahre 1636, einen halben Meter hoch, war vielleicht die Vorbereitung für die Radierung des Jahres 1638. Wer die Käufer sind, ist einstweilen nicht bekannt. Die Firma Muller & Co. kaufte im Auftrage von Kunden. — Rembrandts berühmtes Bildnis des Bürgermeisters Six scheint also, nach diesem Auktionsbericht, im Besitz der Familie und damit in Europa zu verbleiben.

Wir notieren noch folgende Preise: No. 59. Jan van Goijen, Kastell Loevestein: 5100 Gulden. — No. 70. Isaac Luttichuijs, (ein Nachahmer der späten Manier Terborchs), Bildnis eines Admirals: 5000 Gulden. — No. 73. Nicolas Maes, Kinderbildnis: 1500 Gulden. — No. 79. Carel de Moor, Das Gespräch: 2500 Gulden. — No. 80. Nicolaes Muijs, Bildnis seines Sohnes Robert und seiner Tochter Cornelia: 2000 Gulden. — No. 86. Isaac van Ostade, Bauernfamilie: 1900 Gulden. — No. 89. Peter Pourbus d. J., Bildnis eines Geistlichen: 1150 Gulden. — No. 95. Salomon van Ruisdael, Flußufer: 2100 Gulden. — No. 105. Willem van de Velde, Ruhige See: 3250 Gulden. — No. 157. Mesdag, Ankunft der Fischerboote: 1550 Gulden. E. W.

Digitized by Google

CHRONIK

DER SOGENANNTE DÜRERFUND IN GENF

Vor einigen Monaten ward, nicht ohne beträchtlichen Lärm, die Welt davon in Kenntnis gesetzt, daß in der Kunsthandlung Olschki in Genf ein Kunstfreund ein von Albrecht Dürer mit farbigen Miniaturen geschmücktes Buch, eine Passion Christi, entdeckt habe. Eine Publikation der Zeitschrift „Pages d'art" (Art ancien et moderne; Litterature; Musique) Mai 1920, die jetzt vorliegt, bringt nun einen Aufsatz von H. Delarue unter dem Titel „Albrecht Dürer Miniaturiste". Da sie mit siebzehn Heliogravüren und einer farbigen Gravüre illustriert ist, kann man sich nun ein eigenes Urteil an Hand dieser originalgroßen Reproduktionen bilden.

Um es kurz zu sagen: von Dürer ist keine Rede. Die Illustrationen sind nichts weiter als landläufige, im übrigen auch noch ziemlich rohe Kopien nach Dürers kleiner Holzschnitt-Passion, mit einer Anzahl von Veränderungen. Daß einige der Blätter mit Dürers Monogramm geschmückt sind und zwar an anderen Stellen als die Holzschnittvorlagen, ist doch an sich noch kein Grund, um diese nicht nur mittelmäßigen Arbeiten Dürer zuzuschreiben. Und wir könnten unsere Notiz hiermit schließen. Doch müssen wir noch einige prinzipielle Bemerkungen hinzufügen.

Wie kommt es, daß in einer kostbaren Publikation derartige Minderwertigkeiten mit dem Anspruch auf Beachtung der Fachwelt unterbreitet werden, Dinge, von denen jeder halbwegs Orientierte sofort sieht, daß sie gar kein besonderes Interesse verdienen?

Seit wann ist es üblich, daß ein in der Kunstwelt unbekannter Herr Delarue, der laut eigenem Geständnis Dürersche Arbeiten überhaupt nicht kennt, („pour ma part conscient de mon incompétence, je me serais contenté de les admirer, sans me préoccuper d'une attribution à un peintre dont l'œuvre m'était totalement inconnue, si je n'avais pas été arrêté par une signature qui n'était autre que le célèbre monogramme du maître de Nuremberg"), ohne jeden Grund irgendwelche Kopien als Originale in die Welt hinausschreit, nur weil sie Dürers schlecht nachgemachtes Monogramm tragen und weil er meint, dieses Monogramm stimme überein mit dem echten Dürer-Monogramm, wie es Pauli in seinem Aufsatz über die „Grüne Passion" beschrieben hat?

Seit wann ist es üblich, daß, wenn es sich um Dürer handelt, nicht die gut entwickelte Stilkritik befragt wird, sondern äußere Merkmale ins Treffen geführt werden?

Weiß Herr Leo S. Olschki, der bekannte Florentiner Antiquar, nicht, was Dürer ist, und wie Arbeiten von Dürer aussehen? Und wenn er es wirklich nicht wissen sollte, warum fragt er seinen Schwiegersohn, Dr. Rosenthal in München, nicht, der ihm nach einer Photographie auf einer Postkarte den Sachinhalt mitgeteilt hätte?

Die ernsthafte Kunstwelt sollte sich dergleichen Spiegelfechtereien gründlich verbitten. Die Öffentlichkeit hat ein Recht, zu verlangen, daß solche Fragen nicht in so fahrlässiger Weise behandelt werden, wie es in diesem Falle geschehen ist.

E. Waldmann.

WIEDER EIN NEUER REMBRANDT AUFGETAUCHT?

Auf der Auktion Robert West am 11. Juni bei Christi in London erwarb die Amsterdamer Kunsthandelsfirma J. Goudstikker um den Preis von 4800 Guineas ein Gemälde, das demnächst als echter Rembrandt dem Publikum vorgestellt werden soll.

Es stellt die beiden griechischen Philosophen Demokritos und Herakleitos vor, den lachenden und den weinenden, ist 110 cm hoch und 140 cm breit und müßte, der ganzen Art und der Beschreibung nach, in die Spätzeit des Meisters gehören, also in die Epoche der Judenbraut, des Bredius'schen Homer und der Handwaschung Pilati in der Sammlung Altman in New-York. Die gebrochenen Farben und das starke Gelb sollen an die Koloristik Rembrandts um jene Zeit erinnern; der Herakleitos trägt die Züge vom sogenannten Bruder Rembrandts, Adriaen, ist also nach demselben Modell gemalt wie der Mann mit dem Goldhelm und wie der handwaschende Pilatus.

Ob das Werk sich bei kritischer Betrachtung wirklich als ein Original Rembrandts erweist und damit die interessante Reihe seiner „Philosophenköpfe", wie Homer, Virgil und Aristoteles bereichert, bleibt abzuwarten.

Der Stammbaum des Bildes läßt sich bis ins Jahr 1750 zurückverfolgen. Es kam damals auf der Auktion van Vliet vor unter dem Titel: „Zwei Philosophen, einen Globus betrachtend" (Hofstede de Groot No. 337 e) und ward für 100 Gulden verkauft. Elf Jahre später befand es sich in London, in der Sammlung Bourchier Cleeve. Anno 1806 brachte es dort auf der Auktion von Sir G. Yonge 110 Guineas; anno 1815 ward es auf der Auktion von Sir Gregory P. Turner für 168 Guineas verkauft. Als Smith es im Jahre 1836 in seinem Katalog beschrieb, besaß es die Familie West auf Alscott-Park bei Stratford on Avon, bei der es bis zum vorigen Jahre über einer hohen Tür als Supraporte hing. Nach Smiths Erwähnung ist es in der Rembrandtliteratur nicht wieder besprochen worden, auch Bode und Valentiner kannten es nicht, reden wenigstens nicht davon.

Auf der Auktion West erschien es in völlig verwahrlostem Zustande, total überschmiert und von dicken Firnisschichten bedeckt. Erst als die Firma Goudstikker es durch den bekannten Restaurator D. de Wild im Haag hatte reinigen lassen, kam sein ursprüngliches Aussehen wieder zutage.

E. W.

Digitized by Google

EKELHAFT

Im Juni war an den Berliner Anschlagsäulen dieses Plakat zu lesen:

„Athlet mit Berufskleidung für einen Monat zur Bewachung der Dada-Ausstellung gesucht. Bewerber melden sich bei Dr. Otto Burchard, Kunsthandlung, Berlin W, Lützow-Ufer 13."

Man kann nur sagen: pfui Teufel!

*

SPRACHKULTUR

Das soeben erschienene Heft des „Anzeigers des Germanischen Nationalmuseums" beginnt mit dem Satze: „Ein nicht genannt sein wollender Gönner des Germanischen Museums . . . ." Der Direktion des Germanischen Museums sei dringend Wustmanns reizendes Lehrbuch „Allerhand Sprachdummheiten" empfohlen.

*

UNSTAUSSTELLUNGEN

DIE WIENER GOBELINS-AUSSTELLUNG

Die Nachricht, daß die österreichische Regierung beabsichtige, die Gobelins aus dem Besitz des Habsburgischen Hauses zu veräußern, lenkte im vergangenen Winter die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf einen Schatz, von dessen Existenz viele bisher nur eine dunkle Vorstellung gehabt hatten. Man wußte, daß, mit Madrid und Paris, Wien sich rühmen durfte, die bedeutendste Sammlung gewirkter Bildteppiche sein eigen zu nennen. Aber keiner kannte aus eigener Anschauung diese Reichtümer, die in einer wohlverschlossenen Kammer des Schönbrunner Schlosses fest verwahrt wurden, um nur bei den seltenen Gelegenheiten großer Hoffestlichkeiten für kurze Zeit ausgehängt zu werden. Mehr als 900 Stücke lagen hier vor dem schädlichen Sonnenlicht ebenso behütet wie vor den neugierigen Blicken der Kunstfreunde, die sich begnügen mußten, das von Birk in den ersten Bänden des Jahrbuches des Allerhöchsten Kaiserhauses veröffentlichte Inventar zu studieren.

Die Kaiser aus dem Habsburger Hause von Maximilian II. bis auf Karl VI. haben den Grundstock dieser unvergleichlichen Sammlung gelegt, die durch die Heirat Maria Theresias um den nicht minder reichen Besitz des Lothringischen Hauses vermehrt wurde. In den Zeiten der größten Prunkentfaltung an den europäischen Höfen waren die Bildteppiche die wesentlichsten Ausstattungsstücke in den Räumen der Fürsten. Sie galten als die vornehmste Wandbekleidung, und sie boten vor dem gemalten Freskobilde den Vorteil der leichten Beweglichkeit. Der reisende Hofstaat konnte sie mit sich führen und überall dort ausbreiten, wo die Umgebung des Herrschers den höchsten Glanz verlangte. Darum sind diese Teppiche mit ihren breiten Bordüren als vollständige Wanddekorationen gestaltet, und die Rahmen verkümmern erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts, da es üblich wird, die Gobelins zur dauernden Ausstattung bestimmter Schloßräume in Holztäfelungen einzulassen.

Erst in jüngerer Zeit wurden auch einzelne Bildteppiche des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts als ständige Wandbekleidung verwendet, und diese Stücke, die zum Teil rücksichtslos eingeschlagen und verkleinert wurden, um den Wandflächen in den Räumen der Hofburg angepaßt zu werden, sind die einzigen aus dem reichen Wiener Besitz, die bisher auch weiteren Kreisen zugänglich waren. Aber sie gaben nur eine höchst unvollkommene und überdies eine falsche Anschauung, da die Einwirkung von Licht und Staub den Glanz ihrer Farben gebleicht und verdunkelt hat. Denn es ist die Hauptüberraschung, die der Besucher der Ausstellung in der jetzt ein Teil der bisher verborgenen Schätze entfaltet wird, erlebt, daß diese Teppiche in der ganzen Frische ihrer ursprünglichen Farbigkeit erstrahlen. Man erkennt Stücke aus denselben Folgen hüben und drüben kaum wieder, so gewaltig ist der Unterschied. Und man muß sich, da man bisher gewöhnt war, Gobelins fast immer nur verschossen und gedunkelt zu sehen, erst langsam in der Ausstellung auf den neuen Eindruck einstellen.

In dem Oberen Belvedere, der einstmals die Kaiserliche Gemäldegalerie enthielt, bevor der prunkvolle und wenig glückliche Neubau am Ring errichtet wurde, und der seither dem Thronfolger Franz Ferdinand als Wohnung diente, ist ein würdiger Rahmen für die Ausstellung gefunden worden, die allerdings in ihrer dekorativen Ausgestaltung ein Kompromiß mit den gegebenen Räumen eingehen mußte. Es war nicht möglich, die großen Folgen vollständig oder auch nur die zusammengehörigen Stücke immer in einem Saale unterzubringen, obwohl nur so die ganze dekorative Pracht hätte zur Entfaltung gebracht werden können. Nur etwa ein Zehntel des Bestandes fand Platz, und die Auswahl erfolgte nach kunsthistorisch musealen Gesichtspunkten, um an charakteristischen Beispielen einen Eindruck des Ganzen zu geben.

So empfängt den Eintretenden im ersten Raume die früheste Folge der wahrscheinlich in Tours gewirkten Triumphzüge des Petrarca, das einzige Beispiel der großen Teppichkunst des ausgehenden Mittelalters, das für viele der stärkste Eindruck der ganzen Ausstellung bleiben wird, da hier am reinsten der Flächenstil der Zeichnung in der Technik des Wirkteppichs aufgeht. Aber andere Zeiten dachten minder dogmatisch als unsere leicht in doktrinärer Ästhetik befangene Generation, und sie waren unbedenklich genug, den einen Stil, der ihnen der allein natürliche war, auf jede Form bildlicher Darstellung zu übertragen. So wird im Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts der Wirkteppich, der das Monumentalbild der nordischen Kunst ist, zum Hauptbetätigungsfelde der an Rafaels Kunst geschulten Maler. Rafaels eigene Vorbilder hatten den Anstoß zu dem grundsätzlichen Stilwandel gegeben. Nach seinen Kartons waren in den Jahren 1517 bis 1519 in der Werkstatt des Pieter van

Digitized by Google

Aelst die Tapeten gewirkt worden, die Leo X. für den Schmuck der Sixtinischen Kapelle bestimmt hatte. Und von hier nimmt die neue Teppichkunst ihren Ausgang, deren Meister Barent van Orley und Pieter Coecke van Alost werden sollten. Nirgend kann man einen stärkeren Eindruck von der Kunst dieser niederländischen Romanisten gewinnen als in der Wiener Sammlung. Man kennt gerade einen Orley nur sehr unvollkommen, wenn man allein an seine Tafelbilder denkt. Sein barocker Formenüberschwang braucht die große Fläche, und der Reichtum der Komposition findet in dem kostbaren Material mit dem reichen Golde erst seine Erfüllung, wie die mit Figuren und Blumengewinden geschmückten Rahmen dem Bilde den notwendigen Abschluß geben.

In den Brüsseler Werkstätten wurden neben den Kartons der einheimischen Maler auch Entwürfe italienischer und der in Fontainebleau tätigen Künstler ausgeführt. Gegenüber der niederländischen Derbheit der „Tugenden" und „Todsünden" atmen die Teppiche mit der Geschichte von Vertumnus und Pomona die ganze Vornehmheit und zierliche Eleganz der besonderen Abart des italienischen Manierismus, aus der die französische Renaissance erwächst. Es gibt nichts Anmutigeres als die luftigen Lauben und spielerischen Gartenarchitekturen, vor denen die zwei Menschen in graziösen Posen sich bewegen. Die Frage nach dem Zeichner dieser schönsten Folge des sechzehnten Jahrhunderts ist ein noch ungelöstes Rätsel. Man sucht ihn bisher vergeblich dort, wo man ihn sicher finden zu sollen meint, im Kreise der Künstler von Fontainebleau, deren typische Art in einer Serie mythologischer Darstellungen in reichen michelangelesken Umrahmungen sich entfaltet. Primaticcio war an den Entwürfen dieser seltenen Stücke beteiligt, die — anscheinend für Diana von Poitiers — in Fontainebleau selbst gefertigt worden sind.

Ein ebenso entscheidender Stilwandel wie um das Jahr 1520 von Rafaels Kartons ging genau hundert Jahre später von den Vorlagen des Rubens aus. Wieder wird die Teppichkunst auf eine ganz neue Grundlage gestellt. Aber die Teppiche, die Rubens selbst gezeichnet hat, erfüllen nicht alle Erwartungen, die man ihnen entgegenbringt. Vielleicht war Rubens ein zu großer Maler, und man empfindet zu stark den Abstand der handwerklichen Ausführung von seiner persönlichen Handschrift. Jedenfalls gehören die Proben aus der Konstantinsfolge nicht zu den überragenden Eindrücken der Wiener Ausstellung, und fast triumphiert Jakob Jordaens mit der prachtvollen Serie vom Reitunterricht König Ludwigs XIII. über den größeren Meister. Die derbere Zeichnung und die auf dekorative Wirkung rechnende Farbgebung ist der Kunst des Teppichwirkers besser angemessen als die beweglichere Form und malerisch empfundene Koloristik des Rubens. Während die unter der Aufsicht des Meisters gemalten Kartons zur Geschichte des Decius Mus in der Liechtenstein-Galerie immer den nach ihnen gewirkten Teppichen weit überlegen bleiben, scheinen die Kolossalgemälde des Charles Lebrun zu verblassen neben den prachtvollen Gobelins, die in Paris nach den als Malerei schwer genießbaren Vorbildern hergestellt wurden. Diese Folge aus dem Leben Alexanders des Großen ist eine der Hauptleistungen der Teppichkunst des siebzehnten Jahrhunderts, und die tiefe Farbigkeit, in der das Wiener Exemplar leuchtet, gibt ihr neben der stumpferen Helligkeit des fünfzehnten und der licht glänzenden Koloristik des sechzehnten Jahrhunderts einen ganz eigenen Reiz.

Mit einer wiederum neuen Farbenskala setzt das achtzehnte Jahrhundert ein. Die Töne werden heller und leichter. Neue Nuancen von Gelb und Rot treten auf und ein mildes, pastellartiges Blau. Genrehafte Motive treten in den Vordergrund. Aus Bildern des Teniers entstehen nachträglich große Wanddekorationen, und zeitgenössische Maler zeichnen in Anlehnung an Watteau Gesellschaftsszenen in dem reichen Kostüm des Tages. Eine der schönsten Folgen dieser Spätzeit der Gobelinwirkerei dient zur ständigen Ausstattung eines Raumes der Hofburg, und gerade diese Teppiche verlangen die dekorative Rahmung, in der sie hier erscheinen, ebenso wie die Ergänzung durch die zugehörigen Möbel, die mit gleichartigen Tapisserien bezogen sind. Die mythologischen Szenen, die Boucher gezeichnet hat, bleiben im Rahmen kleiner Medaillons, die auf einem von zierlichstem Ornament und Blumenwerk überzogenen herrlich roten Damastgrunde stehen.

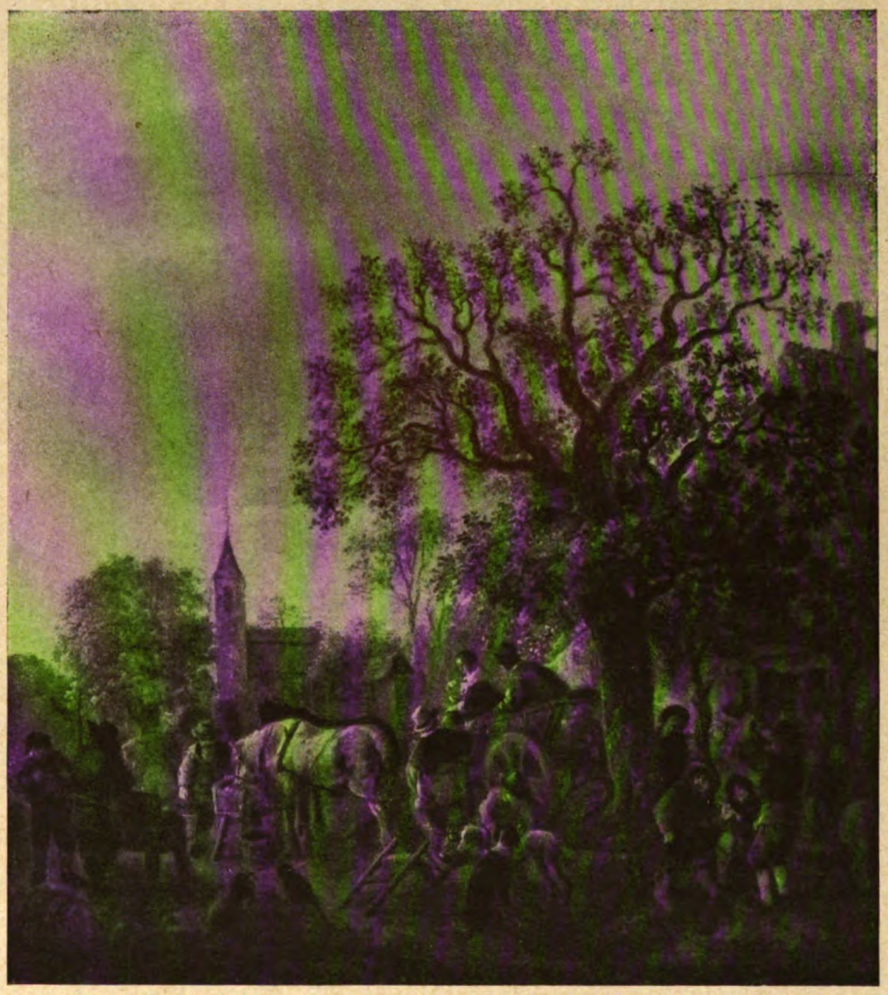
Der Bildteppich ist in diesen geschmackvollsten Stücken des achtzehnten Jahrhunderts, denen Coypels berühmte Don Quijote-Serie, von der die Estensische Sammlung ein schönes Exemplar besitzt, sich zur Seite stellt, von der räumlichen zur Flächenwirkung zurückgekehrt. Neilson ist der Wirker, dessen Kunst nicht der geringste Anteil an der unerreichten Vollendung dieser Stücke gebührt, die in ihrer Art auf der gleichen Höhe der Technik stehen wie die Verdüren mit den Wappen Karls V., die zweihundert Jahre zuvor von Willem Pannemaker gefertigt wurden.

Mit dem achtzehnten Jahrhundert endet die Geschichte der Teppichwirkerei. Eine so ausgesprochen höfische Kunst vermochte trotz mancher späterer Wiederbelebungsversuche das ancien régime nicht zu überdauern. Und auch der Geist der neuen Kunst schien ihr nicht günstig zu sein, da von der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ihr nicht der Antrieb wurde, der in den vorangehenden Jahrhunderten immer wieder die Erneuerung gebracht hatte.

Es wäre ein niemals wieder gut zu machendes Unrecht gewesen, wenn die Schätze, von denen die Ausstellung im Belvedere eine Vorstellung gewährt, um der Not eines Augenblicks zu steuern, veräußert worden wären. Ist doch der reiche Kunstbesitz das beste Teil, das dem arm gewordenen Deutsch-Österreich verbleibt. Ganz Europa sollte daran interessiert sein, daß dieser Kunstbesitz unverändert und unvermindert dort erhalten wird, wo seine historisch gewordene Stätte ist. Wien wird die „Kaiserstadt" bleiben auch in dem neuen Volksstaate, wie Venedig in allem Wechsel des Schicksals die Stadt der Dogen geblieben ist. Die Dogen gaben Venedig das festliche Gepräge, und so schufen Hof und Adel im Laufe von Jahrhunderten in Wien einen der glänzendsten Mittelpunkte künstlerischer Prunkentfaltung. Dieses Wien zu erhalten mit allen den Schätzen, die einstiger Reichtum hier aufgespeichert hat, sollte eine der ersten Pflichten eines nach den Zerstörungen des Krieges um Wiederaufbau besorgten Europa sein, wenn nicht ein mörderischer Friede das Werk der Vernichtung viel unbarmherziger fortsetzen soll, als der Krieg mit seinen Höllenmaschinen es begonnen hat.

Glaser.

Digitized by Google



ISAAK VAN OSTADE, DER HALT BEIM DORFWIRTSHAUS
FRÜHER SAMMLUNG HOLLITSCHER

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Friedrich Märker, Lebensgefühl und Weltgefühl. Einführung in die Gegenwart und ihre Kunst. Mit 48 Abbildungen. Delphin-Verlag, München.

Hosemann, Der Maler des Berliner Volkes. Ausgewählt und umgearbeitet von Lothar Brieger. Mit 40 Bildern. Delphin-Verlag, München.

Wesenhafte Kunst. Ein Aufbau von Walter Meckauer. Delphin-Verlag, München.

Paul Eberhardt, Religionskunde. Verlag Fr. A. Perthes A.-G., Gotha, 1920.

Erster Deutscher Farbentag, auf der 9. Jahresversammlung des deutschen Werkbundes in Stuttgart. Berlin Selbstverlag des deutschen Werkbundes.

Sittliche Diktatur. Ein Aufruf an alle Deutschen von Karl Scheffler. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 1920.

Anton Schnack, Tier rang gewaltig mit Tier. Gedichte. Berlin, im Ernst Rowahlt Verlag, 1920.

Neuland, Umrisse eines Weltbildes von L. J. Reichenau. Leipzig, Verlag von Otto Wigand, 1920.

Digitized by Google

STILBLÜTEN

Die Zeichen mehren sich, daß wir uns der reinen psychologisch-ästhetisch-analytischen Künstlerbetrachtung nicht mehr allzu lange erfreuen werden. Es wird Zeit an den Nachruf zu denken und daran zu erinnern, was sie uns, was sie sich geleistet hat, hier einige Blätter zum Kranze:

„BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK":

„Was die vom Publikum des geistlichen Schauspiels empfangenen Gesichtseindrücke betrifft, ist noch zu bemerken, daß sie durch Bewegung sich von den Werken bildender Kunst unterschieden, und daß sie in demselben Zeitpunkt nicht für alle gleich waren, insofern die einen denselben Schauspieler von vorne, die andern von der Seite, die dritten von rückwärts erblickten, oder auch für den einzelnen aus dem Publikum, wenn er auf seinem Platz blieb, im Verlauf des Stücks nicht gleichblieben, wenn die Szene näher oder ferner von ihm spielte, ihre Gruppen bald mit der Front, bald mit der Seite, bald mit dem Rücken gegen ihn gekehrt waren."

„AUS DER ÄSTHETISCHEN GESELLSCHAFT":

„Der menschliche Körper ist aufzufassen als ein bilateralsymmetrisches Gebilde. Dies spricht sich ästhetisch bei der Tracht darin aus, daß eine in der Mitte vertikal herablaufende Knopfreihe den Oberkörper in zwei kongruente Hälften teilt, was im untern Teil als eine Naturnotwendigkeit erscheint".

MÜNCHENER SEMINAR:

La kermesse Flamande von Rubens: „Bei den Liebespaaren nimmt man ein Durcheinanderschaukeln der Bewegungsachsen im Sinne des Ineinanderdrängens wahr".

Analyse von Böcklins Satyrn: „Seit dem siebzigsten Jahr kommt dem Schwanz bei Böcklin nur mehr dekorative Bedeutung zu".

WIENER COLLOQUIUM:

Der Hofrat: „Warum sind am Palais des Prinzen Eugen die Horizontalen so stark betont?"

Doktorandin: „. . . . ? vielleicht der Repräsentation wegen?"

Der Hofrat: „Nein, sondern um in der engen Himmelpfortgasse schlanker zu wirken".

Doktorandin: (Stimme von innen) „Aber Herr Hofrat, macht nicht gerade langgestreift schlank?" —

„Kunstwerke oder gar Künstler, die wir kennen, beeinflussen unsere Vorstellungen in dieser oder jener Richtung. Es wäre selbst der Fall denkbar, daß Kunsthistoriker durch deren Wertung auf dem Kunstmarkt in ihrem Urteil bestimmt wurden. Zu a priori wissenschaftlich objektiven Urteilen wird man hingegen über Künstler und Kunstwerke nur gelangen können, wenn man sie gar nicht kennt".

SCHLUSSVIGNETTE:

„Darum ist Manuel ein hochwichtiger Künstler für die Schweiz nicht nur, sondern auch für die weitere Kunstgeschichte. Für sein Vaterland aber noch insbesondere, weil er der erste eingeborene bedeutendere Sohn der Göttin der Kunst ist, welcher um die starren, kalten Eisspitzen den warmen, immergrünenden Lorbeer schlang".

ACHTZEHNTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 13. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Digitized by Google